# আইজেনস্টাইন



বাণীশিল্প

প্রথম প্রকাশ

মে, ১৯৬০

প্রকাশক

অবনীন্দ্রনাথ বেরা

বাণীশিল্প

১৪-এ টেমার লেন

কলকাতা-৭০০০০৯

মুদ্রাকর

তাপস হাটাই

নিউ তুষার প্রিন্টিং ওয়ার্কস্

২৬ বিধান সরণী

কলকাতা-৭০০০০৬

প্রচ্ছদচিত্র

আইজেনস্টাইনের ব্যঙ্গাত্মক আত্মপ্রতিকৃতি

চতুর্থ প্রচ্ছদের রেখাচিত্র

সত্যজিৎ রায়

সর্বকালের সর্বশ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্রকার, ক্রান্তদর্শী ভাবুক, দক্ষ চিত্রকর, বিদগ্ধ প্রাবন্ধিক, চলচ্চিত্রের নন্দনতত্ত্ববিদ ও শিক্ষক, সমগ্র শিল্পের এক অনন্য দার্শনিক সের্গেই মিখাইলোভিচ আইজেনস্টাইনের মৃত্যু হয় উনিশ শ' আটচল্লিশের এগারোই ফেব্রুয়ারি। এর কিছু আগে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ পর্বে তাঁর চলচ্চিত্র 'আলেকজাণ্ডার নেভ্স্কি' ও 'ইভান দি টেরিব্ল'-এর প্রথম অংশ ভারতে এসে পৌঁছয়। সাতচল্লিশে জন্ম নেয় ভারতের ফিল্ম সোসাইটি। কলকাতার একদল নব্য চলচ্চিত্র-শিল্পসন্ধানী সবিস্ময়ে প্রত্যক্ষ করেন আইজেনস্টাইনের 'ব্যাট্লশিপ পটেমকিন' চলচ্চিত্র। উদ্যোক্তাদের মধ্যে ছিলেন চিদানন্দ দাশগুপ্ত, বংশী চন্দ্রগুপ্ত, নিমাই ঘোষ (পরে 'ছিন্নমূল' করেন) প্রমুখ। অগ্রণী ভূমিকায় সত্যজিৎ রায়। তখন পর্যন্ত চলচ্চিত্রে একটি অশ্রুত নাম। সেদিন 'পটেমকিন'-এর নেপথ্যে মাইজেলের বৈপ্লবিক সঙ্গীত রচনা শোনার কোন উপায় ছিল না এখানে। তা বিযুক্ত হয়েছিল আরো আগে। কিন্তু, মস্কোতে 'পটেমকিন' দেখার সময় বৃদ্ধ রবীন্দ্রনাথের ধমনীর রক্ত যেভাবে উজিয়ে গিয়েছিল দু' হাতের কঠিন মুঠোয় বোধহয় তেমনই অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন যুবক সত্যজিৎ। ধ্রুপদী পাশ্চাত্য সঙ্গীতের নির্বাচিত অংশ নিয়ে নিজেই প্রস্তুত করেছিলেন একটি পরীক্ষামূলক মিউজিক্যাল ট্র্যাক 'পটেমকিন'-এর প্রদর্শনী দাবাতে। সত্যজিৎ রায় আইজেনস্টাইনকে

বলেছেন ভিন্ন স্তরের শিল্পী। বলা যেতে পারে এদেশে আইজেনস্টাইন সম্পর্কে আগ্রহ ও উদ্দীপনার সঞ্চার এই সময় থেকেই। এর পরবর্তী অধ্যায়ে আইজেনস্টাইনের সব কটি চলচ্চিত্র বহুবার প্রদর্শিত হয়েছে ফিল্ম সোসাইটি-গুলির মাধ্যমে, কলেজ ও বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রাঙ্গণে, কলকারখানায়, গ্রামেগঞ্জে, মেলায়। তাঁর লেখা 'ফিল্ম ফর্ম' ও 'ফিল্ম সেন্স' গ্রন্থ দুটি চলচ্চিত্রের ছাত্র ও গবেষকের কাছে ইতিমধ্যেই বাইবেলে পরিণত। আজ নতুন প্রজন্মের মধ্যেও তাঁর চলচ্চিত্র সম্পর্কে একটা বিশেষ প্রবণতা দুর্লক্ষ্য নয়। কালজয়ী চেতনায় আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্রের প্রভাব এখনও প্রাত্যহিক স্পর্শ রাখে সংগ্রামী মানুষের ইতিহাসে।

বর্তমান গ্রন্থের আলোচনাগুলির মধ্যে আইজেনস্টাইনের জীবন, শিল্পকর্ম ও দর্শন এই তিনটি বিষয় মৌল। পাঠকের বিচারবুদ্ধির প্রতি শ্রদ্ধা রেখেই প্রথানুগ রীতিতে প্রবন্ধগুলি এখানে আলাদাভাবে বিন্যস্ত নয়। একটি সযত্ন অনুসন্ধান পাঠকের কাছে প্রত্যাশিত। বাংলা ভাষায় আইজেনস্টাইন সম্পর্কে লেখার পরিমাণ নিতান্ত কম না হলেও এ-বইয়ে চারটির বেশি মৌলিক বাংলা রচনা নির্বাচন করা সম্ভব হয়নি তার প্রধান কারণ একই বিষয়ের উপর একাধিক লেখকের পুনরাবৃত্তি। বইয়ের বাকি চারটি প্রবন্ধ ইংরেজি থেকে তর্জমা। তিনজন বিদেশী সমালোচকের লেখা এখানে গ্রহণ করা হয়েছে যাঁদের মধ্যে মারী সীটন ও ভ্লাদিমির নিঝনি আইজেনস্টাইনের নিকট সান্নিধ্যে ছিলেন কিছু সময়ের জন্য। এদেশে আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্রকে পরিচিত করা প্রসঙ্গেও মারী সীটনের একটি স্মরণীয় ভূমিকা এসে পড়ে। এই গ্রন্থের আটটি রচনার মধ্যে তিনটি বিশেষভাবে পরিমার্জিত, একটি সম্পূর্ণ নতুন। প্রচ্ছদে ব্যবহৃত হয়েছে আইজেনস্টাইন অঙ্কিত ব্যঙ্গাত্মক আত্মপ্রতিকৃতি। অন্য প্রচ্ছদে সত্যজিৎ রায় কৃত আইজেনস্টাইনের রেখাচিত্র।

পঞ্চাশের দশকে ভারতীয় চলচ্চিত্রে যে নতুন দৃশ্যান্তর সেখানে অনেক চলচ্চিত্রকারেরই প্রেরণার গভীরে ছিলেন আইজেনস্টাইন। বাস্তববোধের নিরিখে এবং শিল্পের বুদ্ধিগ্রাহ্য উত্তরণে। 'হি ইজ দ ফাদার অফ অল অফ আস', সগর্বে ঘোষণা করেছিলেন ঋত্বিককুমার ঘটক। এভাবেই জ্ঞাপন করেছিলেন তাঁর স্বীকৃতি। চলচ্চিত্রের প্রবাদপ্রতিম সেই যুগন্ধর প্রতিভার মূল্যায়নের প্রয়াস এই গ্রন্থ। বাংলা ভাষায় প্রথম এই একক গ্রন্থে তাঁর প্রতি উত্তরকালের অন্যতম শ্রদ্ধা নিবেদনও।

দিলীপ মুখোপাধ্যায়

# আইজেনস্টাইন

# আইজেনস্টাইনের শিল্পপ্রতিভা

## মারী সীটন

রুশদেশীয় নির্বাক ও সবাক কিংবা প্রাচীন ও নবীন চলচ্চিত্রশিল্পের রসগ্রহণ করতে হলে শুরুতেই একথা জেনে রাখা দরকার যে ১৯১৭ সালের বিপ্লব শেষে নবগঠিত বোলশেভিক্ কমিউনিস্ট সরকার-কর্তৃক জাতীয়করণের ভিত্তিতেই এ শিল্পের লালন পালন শুরু হয়।

অবশ্য চলচ্চিত্রশিল্পের প্রতি এই সরকারী অভিভাবকতা গোড়া থেকেই ছিল উদ্দেশ্যমূলক এবং একটি বিশেষ ঘটনা তাতে প্রেরণা যুগিয়েছিল—চলচ্চিত্র শিল্পমাধ্যমের উপর লেনিনের মূল্য-আরোপ; আর গোড়া থেকেই চলচ্চিত্রকে সেখানে কাজে লাগানো হল রুশজনসাধারণের চিন্তাধারাকে প্রভাবিত করে নব সমাজ গঠনে তাদের প্রতিজ্ঞ ও সক্রিয় করে তুলবার জন্য। সোভিয়েট চলচ্চিত্রের প্রথম এবং সর্বাপেক্ষা সৃষ্টিশীল পর্বে (১৯২২—৩২), সুপরিকল্পিতভাবে শ্রমিক ও কৃষকশ্রেণীর সম্মিলিত কর্মযজ্ঞকে বিষয়বস্তু হিসাবে অবলম্বন করে, চলচ্চিত্রকে জারতন্ত্রের স্বৈরাচারের বিরুদ্ধে শক্তিশালী প্রচারাস্ত্র করে তোলা হল, সোভিয়েট অর্থনৈতিক জীবনে পরম বৈপ্লবিক ঘটনা "যৌথ কৃষিব্যবস্থা"কে সগৌরবে চিত্রিত করা হল। বিভিন্ন চিত্রপরিচালক একই বিষয়বস্তু অবলম্বন করে বিভিন্ন ছবি তৈরি করলেন, ১৯১৭ সালের বিপ্লব আইজেনস্টাইন এবং পুডভ্কিন দুইজনেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করল। যুক্তকৃষিব্যবস্থার গৌরব রূপায়িত হল আইজেনস্টাইনের "দি জেনারেল লাইন"-এ, আবার ডভ্ঝেঙ্কোর "আর্থ" ছবিতেও।

কিন্তু ত্রিশদশকের গোড়া থেকেই গণজীবনচিত্রণের বদলে প্রাধান্য পেল এমন এক নব্যরীতি যার নাম দেওয়া হল সমাজতন্ত্রী বাস্তববাদ ("Socialist Realism")। সে নামের প্রকৃত অর্থ বহুকাল ধরে অজস্র আলোচনা সত্ত্বেও বিশেষ পরিষ্কার হলনা। কেবল এটুকু যথেষ্ট স্পষ্ট হল যে উত্তরতিরিশের রুশছবি আকারে প্রকারে রাজনীতির কবলগত হত অধিকতর নিবিড়ভাবে। অখণ্ড জনসমষ্টিকে উপস্থাপিত করবার বদলে চিত্রপরিচালকেরা নায়ক-চরিত্রের ("individual hero") সন্ধানে ব্রতী হলেন, সেই চরিত্রের ব্যক্তিত্বের মাধ্যমে রূপ নিল তথাকথিত 'নব-সামাজিক মানুষ'। এধরনের ব্যক্তিপূজা চলল ১৯৫৫ সাল অবধি।

সোভিয়েট চলচ্চিত্র শিল্পের প্রথম পর্বে চলচ্চিত্রের শিল্পত্ব নিয়ে যে অক্লান্ত পরীক্ষা চলেছিল তার ফলে এ যুগের সোভিয়েট-চলচ্চিত্রকারেরা দৃশ্যময়তার যে আদর্শ প্রতিষ্ঠিত করলেন তা আজও পৃথিবীতে অপ্রতিদ্বন্দ্বী। চিত্র সম্পাদনার ( editing ) ক্ষেত্রে পরীক্ষানিরীক্ষার ফলে যে নূতন চিত্রভাষার সৃষ্টি হল পৃথিবীর সমস্ত দেশের তন্নিষ্ঠ চলচ্চিত্রকারের শিল্পবোধের ওপর তার প্রভাব হল সুগভীর। অকস্মাৎ চিত্রসমালোচকেরা এবং রাজনীতির ক্ষেত্রে প্রতাপশালী ব্যক্তিরা ঘোষণা করলেন—সোভিয়েট-চলচ্চিত্রের এই পরীক্ষা-নিরীক্ষা সযত্নে পরিত্যাজ্য—কেননা এসব নিতান্তই "আঙ্গিক সর্বস্বতা" ( formalism )। "আঙ্গিক সর্বস্বতা"র প্রতি প্রবল প্রতিক্রিয়ায় সোভিয়েট চলচ্চিত্ররীতি পিছু হটল মামুলী প্রথার রাজ্যে। মন্টাজের জটিলতা এবং সূক্ষ্মতা ধিক্কৃত হল, চিত্রসম্পাদনাকে কল্পনাবিহীন অতি সারল্যে পর্যবসিত করা হল 'আঙ্গিক সর্বস্বতা'র ভয়েই। মঞ্চজগৎ থেকে অভিনেতৃবর্গ এসে অপেশাদারীদের বিতাড়িত করলেন—বিরক্তিকর বাক্‌বাহুল্যে রুশ চলচ্চিত্র ভারাক্রান্ত হল।

অবশ্য ত্রিশদশকের গোড়ার দিকে "চাপায়েভ" কিংবা "গর্কির্ট্রিলজি"র মত অনবদ্য শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয়েছিল, কিন্তু ১৯৩৫ সাল থেকে ১৯৫৫ সাল পর্যন্ত ২০টি বছর রুশ চলচ্চিত্রের ইতিহাসে আদৌ গৌরবময় অধ্যায় নয়। পরীক্ষামূলক ছবির প্রতি সাধারণের প্রবল বিতৃষ্ণার ফলে পুডভ্‌কিন এবং ডভ্‌ঝেঙ্কো লোকের শ্রদ্ধা হারালেন। আইজেনস্টাইনের মত সৃষ্টিশীল প্রতিভার পক্ষে এযুগ যে কি পরিমাণ পীড়াদায়ক ছিল তা সহজেই অনুমেয়।

তার পর স্টালিন যুগের অন্তে ঐ শ্বাসরোধকারী ছকে বাঁধা অনুশাসন থেকে মুক্তিলাভ করে সোভিয়েট চলচ্চিত্র শিল্প নতুনপর্ব শুরু করল। বিষয়বস্তু নির্বাচনে পুরোনো গণ্ডীকে অতিক্রম করে অনেক অ-রাজনৈতিক, ব্যক্তিগত জীবনকাহিনী অবলম্বন করলেন মহান পরিচালকবৃন্দ, ফলে আমরা পেলাম দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পটভূমিকায় এক জটিল প্রেমকাহিনী অবলম্বনে রচিত "ক্রেন্‌স আর ফ্লাইং"-এর মত অসামান্য সুন্দর ছবি।

অবশ্য দুঃশাসনের যুগে বিশেষ করে সমসাময়িক জীবনকে চিত্রিত করবার বেলাই পরিচালকদের সমস্যা চরমে উঠত, কিন্তু বিখ্যাত ধ্রুপদী সাহিত্যকীর্তির চিত্রায়ণে তাদের ক্ষমতা ওরই মধ্যে কিছুটা সার্থকতা অর্জ্জন করত। রঙীন ছবি "ডন কুইকজোট", কিংবা শেক্‌সপীয়ার-এর নাটকাবলীর চিত্ররূপের

সার্থকতা এই কারণেই লভ্য

## দুই

১৯২৪ সাল থেকে ১৯৪৮ সাল পর্যন্ত—সোভিয়েট চলচ্চিত্রশিল্পের ভাবজগতে ঐ কঠিন শাসনবদ্ধ অথচ ক্রমসঞ্চরমান রঙ্গমঞ্চেই সার্গেই মিখাইলোভিচ্ আইজেনস্টাইনকে তাঁর অনন্যসাধারণ সাতটি ছবির নির্মাণ আরম্ভ ও সম্পূর্ণ করতে হয়েছিল এবং মাত্র সেই সাতটি ছবির ওপরেই তাঁর জগৎজোড়া খ্যাতি নির্ভরশীল।

চারটি ভাষায় (রাশিয়ান, জার্মাণ, ফরাসী ও ইংরেজী) বুদ্ধিদীপ্ত কথোপকথনে পারদর্শী, অগাধ পাণ্ডিত্যের অধিকারী এই খর্বাকৃতি ব্যক্তির সংস্পর্শে যাঁরা এসেছেন, তাঁরাই তাঁর ব্যক্তিত্বের বহুমুখিনতা সম্পর্কে উচ্ছ্বসিত। ১৯৪৮ সালে অকালমৃত্যু তাঁর জীবনসীমাকে সঙ্কীর্ণ করবার ঠিক তিন বৎসর পূর্বে তিনি বলেছিলেন—"লোকে যাকে 'শিল্প' বলে সেই রহস্যাবৃত বস্তুটির জন্য আমার সন্তপ্ত প্রাণের অতৃপ্ত পিপাসাই আমাকে সকল রকম আত্মত্যাগের প্রেরণা দিয়েছে।" যে প্রবল প্রতিকূলতার মধ্যে তাঁকে কাজ করতে হয়েছে তার ইতিহাসই সে আত্মত্যাগের সাক্ষ্যবহনকারী। চেতনাদীপ্ত ব্যক্তিত্ব নিয়ে তাঁকে এক নবসৃষ্ট শিল্পমাধ্যমের জন্য প্রতিনিয়ত সংগ্রাম করতে হয়েছিল পৃথিবীর সর্বপ্রথম সমাজতন্ত্রীদেশের স্বল্পবুদ্ধি সরকারী কর্মচারীদের কিংবা অন্যান্য দেশের বেণে মনোবৃত্তি সম্পন্নদের সঙ্গে। ধনতন্ত্রী পশ্চিমী জগৎ এবং সমাজতন্ত্রী রাশিয়া দুইই তাঁর জীবনকে যন্ত্রণাময় করে তুলেছিলো।

একথা অনস্বীকার্য্য যে সামান্য কয়েক পাতার মধ্যে আইজেনস্টাইনের মত বহুমুখী প্রতিভার জীবন, কর্মকাণ্ড, শিল্পভাবনা এবং চলচ্চিত্র নির্মাণের সংক্ষিপ্ত পরিচয় প্রদান এক দুরূহ প্রচেষ্টা। এই মহৎ জীবনের প্রতিটি মুহূর্ত্তকেই পরম উল্লেখযোগ্য মনে করা সঙ্গত ; কারণ শৈশব থেকে আমৃত্যু তাঁর চির-উদ্ভাবনী সৃজনীশীলতা তাঁকে কেবলমাত্র চলচ্চিত্র শিল্পের ক্ষেত্রে শ্রেষ্ঠ প্রতিভা প্রতিপন্ন করেনি, প্রাক্‌পর্বে নাট্যশিল্পেও তাঁর খ্যাতিকে প্রতিষ্ঠিত করেছে।

উত্তরকালে সমগ্র চিন্তাজগতেই তাঁকে এ শতাব্দীর অন্যতম নায়করূপে পরিচিত করেছে। তা ছাড়া সম্ভবত আর কোন চিত্রপরিচালকের চলচ্চিত্রের নন্দনতত্ত্ব বিষয়ক লেখা পরিমাণে এত সমৃদ্ধ নয় এবং তাঁর দুটি বই "ফিল্ম সেন্স্"

ও "ফিল্ম ফর্ম" আজও চলচ্চিত্রের প্রতি শ্রদ্ধাশীল সবাইকার অবশ্যপাঠ্য।

রুশ প্রদেশ লাটভিয়ার রাজধানী রিগাতে এক জার্মাণ ইহুদী খৃষ্টান পরিবারে জন্মগ্রহণ ক'রে শৈশব থেকেই আইজেনস্টাইন চারটি ভাষায় লিখনপঠনে অভ্যস্ত হলেন, আর তার ফলেই পাশ্চাত্য সাহিত্যজগৎ তাঁর কাছে দুরধিগম্য রইলনা যার ফলশ্রুতিতে তাঁর মানস পাশ্চাত্যের প্রসাদ গ্রহণ করেছিল অল্পবয়সেই। দশ বছর বয়সেই অঙ্কনবিদ্যায় চমৎকার ক্ষমতার স্বাক্ষর রাখল এই বালক যার পক্ষে উত্তরকালে একজন উচ্চস্তরের আধুনিক চিত্রকর কিংবা পৃথিবীর একজন শ্রেষ্ঠ ব্যঙ্গচিত্রী হওয়া অসম্ভব ছিলনা। যথাকালে তাঁদের পরিবার সেণ্ট পিটার্সবার্গএ বসতি স্থাপন করলে আইজেনস্টাইন সেখানকার বিশ্ববিদ্যালয়ে ভাস্কর্য্যবিদ্যার যান্ত্রিক দিকের অনুশীলনে ব্রতী হলেন। কিন্তু ইতিমধ্যেই তাঁর চিত্ত বহুমুখে ধাবিত এবং বিশেষ করে চিত্রকলা ও নাট্যশিল্পে আকৃষ্ট হয়েছিল।

সপ্তদশবর্ষে উন্নীত হওয়ার মধ্যেই ইতালীর নবজাগরণের ইতিহাস তাঁর কাছে অধীতবিদ্যা,—"কমেদিয়া দেলার্ত" এর মুখোশাভিনয়ের আদর্শ তাঁকে প্রেরণা যুগিয়েছিল তাঁর প্রথম ছবি "ষ্ট্রাইক" (১৯২৪) এর দৃশ্যরচনায়। বিশেষ করে একটি বই তাঁর চিন্তাকে প্রচণ্ডবেগে আলোড়িত করেছিল এ সময়েই—সিগ্‌মুণ্ড্‌ ফ্রয়েড কৃত লিওনার্দো দ্যভিঞ্চির সর্বোতোমুখী প্রতিভার বিশ্লেষণ। অপরিণত বয়স হেতু ঐ পুস্তকে সুনির্দিষ্ট কোন পথ খুঁজে পাবার আপাতবিফলতা সত্ত্বেও যুবা বয়সেই আইজেনস্টাইন লিওনার্দোর ব্যক্তি মানসে নিজেকে আবিষ্কার করেছিলেন আর যৌবনাতিক্রান্তকালে ঐ মহান প্রতিভাই ছিল তাঁর জীবনের আদর্শ ধ্রুবতারা। স্বভাবতই আইজেনস্টাইনের মনে এই প্রতিজ্ঞাই পরিপুষ্ট হল যে শিল্পচেতনা আর বিজ্ঞানী মনোবৃত্তির সুসমঞ্জস মিশ্রণের ভিত্তিতে তাঁকেই হতে হবে এই শতাব্দীর লিওনার্দো।

অকস্মাৎ তাঁর বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষানবিশী এবং নিজস্ব পড়াশোনা বাধাপ্রাপ্ত হল ১৯১৭ সালের বিপ্লবে; অন্যান্য ছাত্রবন্ধুদের সঙ্গে তাঁকেও যোগ দিতে হল সোভিয়েট সেনাবাহিনীতে; বিদেশী সৈন্য রাশিয়া আক্রমণ করল, বিভিন্ন সীমান্তে ছাত্রসৈন্যদের পাঠানো হল। আইজেনস্টাইনের অঙ্কনচাতুর্য্যের প্রতি লক্ষ্য রেখে তাঁকে নিয়োজিত করা হল সৈন্যবাহী রেলগাড়ীর গায়ে প্রচার-মূলক চিত্রাঙ্কনের কাজে। অতীত থেকে সম্পূর্ণরূপে বিচ্ছিন্ন হয়ে তাঁকে এসে পড়তে হল এক সামগ্রিক গণ-অভ্যুত্থানের মাঝখানে, অবশ্য নূতনানুসন্ধানীর

চোখ কান সজাগ রইল, আর সেই নবান্বেষার তাগিদেই এই বিক্ষুব্ধ সময়েও কোন্ এক সীমান্তে তিনি এক জাপানী অধ্যাপকের কাছ থেকে প্রবল উৎসাহে শিখে নিলেন এক হাজার জাপানী শব্দ এবং শত শত চিত্তাকর্ষক লিপিচিত্র। উত্তরকালে মণ্টাজের মূলসূত্র আবিষ্কারে এই শিক্ষাগ্রহণের দান অপরিমেয়। ১৯৪৫ সালে তিনি লিখেছিলেন "ভাগ্যদেবীর প্রতি আমার কৃতজ্ঞতা অসীম, তাঁরই কৃপায় অকস্মাৎ এক বিস্ময়কর চিন্তাজগৎ এবং অপূর্ব চিত্রলিপির রাজ্যের দ্বার আমার সামনে উদ্ঘাটিত হল এক প্রাচ্যভাষা অনুশীলনের মাধ্যমে। ঐ বিস্ময়কর অনিয়মিত চিন্তাপদ্ধতিই আমাকে শেখালো আমাদের চিন্তার সরকারী রাস্তায় নিয়মিত পদক্ষেপকে অগ্রাহ্য করে কি করে ঐ বিস্ময়কে আয়ত্ত করতে হয়—কেননা ঐ আয়ত্তীকরণই শিল্পের মধ্যে যা দুরধিগম্য তাকে সম্পূর্ণ হৃদয়ঙ্গম করবার উপায়।"

সৈন্যবাহিনী থেকে মুক্তি পেয়ে আইজেনস্টাইন মস্কো বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রাচ্যভাষা বিভাগের ছাত্র হিসাবে ভর্তি হলেন, অবশ্য ভাষাচর্চার চেয়ে প্রাচ্য শিল্পকলার অন্তর্নিহিত 'যাদু' ( magic )র উৎস সন্ধানেই তিনি অধিকতর আগ্রহশীল ছিলেন। বাইশ বছরের ঐ প্রাজ্ঞ যুবকের জীবনকে ভাগ্য আরেকবার সম্পূর্ণ এক অপ্রত্যাশিত পথে চালিত করল—নাট্য জগতে। নিতান্তই অ-পূর্ব নির্দ্ধারিত ঘটনাপরম্পরায় আইজেনস্টাইন সজ্জা ও দৃশ্য পরিকল্পনাকার হিসাবে যোগ দিলেন প্রলেটকাণ্ট থিয়েটারে। জ্যাক লণ্ডনের গল্প অবলম্বনে অভিনীত "দি মেক্সিকান্" নাটকে তাঁর দৃশ্যপটরচনার হাতে খড়ি, আর সেখান থেকেই তাঁর মেক্সিকোর প্রতি প্রবল আকর্ষণের সূত্রপাত। এ সময়ে তিনি বিভিন্ন নাটকের দৃশ্যপট রচনায় নিযুক্ত ছিলেন—তাদের মধ্যে অন্যতম হল "প্রেসিপিস্" নাটকের জন্য চলমান দৃশ্যপট রচনা ( ২০ বছর পরে ঐ চলমান দৃশ্যপটের ব্যবহার তিনি আবার করেছিলেন বলশয় থিয়েটারে হ্বাগ্‌নারের এক গীতি নাট্যের উপস্থাপনায়। ) শীঘ্রই অপেশাদারী 'প্রলেটকাণ্ট' ছেড়ে দিয়ে তিনি বিখ্যাত নাট্য পরিচালক মায়ারহোল্ডের সম্প্রদায়ে যোগ দিলেন, এবং ঐ নাট্য-পরিচালকের কাছ থেকে যা কিছু শিক্ষণীয় তাকে আয়ত্ত করতে যত্নশীল হলেন। এক-বছরের মধ্যেই নাট্য-পরিচালক হিসাবে তিনি প্রলেটকাণ্ট থিয়েটারে ফিরে এলেন। তাঁর প্রথম নাট্য প্রযোজনা "দি ওয়াইজ ম্যান"—অস্ত্রোভস্কির লেখা উনিশ শতকীয় বিখ্যাত নাটক "দেয়ার ইজ মাচ্ সিম্পলিসিটি ইন এভরি ওয়াইজ ম্যান"-এর এক ব্যঙ্গরসাত্মক রূপায়ণ। এ নাটকের অভিনয় ১৯২৩

সালে প্রচুর আলোড়ন সৃষ্টি করেছিলো, কারণ এরই মাধ্যমে আইজেনস্টাইনের 'আকর্ষণ মণ্টাজ'-অবলম্বী "Acrobatic Theatre" প্রথম রূপ নিল। দর্শকের আকর্ষণ ও মনোভাবকে সম্পূর্ণরূপে নিয়ন্ত্রিত করবার উদ্দেশ্যে এ নাটকে সার্কাসের নানারকম কসরৎ ব্যবহার করা হল। কথার শেষে নাটকের পাত্র-পাত্রী ডিগবাজী খেলেন, টাকার থলি চুরি করে ধরা পড়বার ভয়কে প্রতীকী উপায়ে প্রকাশ করা হল কেন্দ্রীয় চরিত্রকে টাইট রোপে হাঁটিয়ে।

এ জাতীয় সৃষ্টিশীলতার পরীক্ষানিরীক্ষা সম্পর্কে স্বয়ং আইজেনস্টাইন বলেছেন, "বিংশ শতকীয় অসমসাহসী সৃষ্টিচেতনা প্রকাশের নানা পথ খুঁজেছিল আশ্চর্য্য কল্পনায় অ-পূর্ব আবিষ্কারে অপরিমিত সাহসে। সকল রকম প্রচেষ্টাকে একসূত্রে গেঁথেছিল এক সার্ব্বজনীন আকাঙ্খা—নবলব্ধ অভিজ্ঞতাকে নূতনতর উপায়ে প্রকাশের বাসনা। কিন্তু সৃষ্টি (creation) শব্দটির প্রতি সরকারী মহলে অবজ্ঞা এবং তার পরিবর্ত্তে কঙ্কালসার, 'construction' বা 'work' কথাটি ব্যবহার করা সত্ত্বেও একের পর একে এই উত্তেজনাক্ষুব্ধ যুগের শিল্পীরা তাঁদের সৃষ্টিশীলতারই স্বাক্ষর রেখে গেছেন।"

এ যুগের সৃষ্টিশীল শিল্পীদের অনুসন্ধিৎসার প্রধান লক্ষ্য ছিল কেমন করে শিল্পের সীমানার মধ্যে বস্তুজগতকে ধরা যায়—এবং আইজেনস্টাইন ছিলেন তাদের পুরোধা। প্রলেটকাল্ট থিয়েটারের পক্ষ থেকে অভিনয়ের উদ্দেশ্যে "গ্যাস মাস্ক" নামে এক নাটকের প্রযোজনার ভার ন্যস্ত হল আইজেনস্টাইনের ওপর। মঞ্চের কৃত্রিম সীমার মধ্যে এ নাটকের অভিনয় করতে তিনি চূড়ান্ত অসম্মতি প্রকাশ করায় শেষ পর্যন্ত এ নাটকের অভিনয় করা হল এক বাস্তব কারখানার মধ্যে কারিগরদলের মাঝখানে। অবশ্য তাতে এর কৃত্রিমতা পীড়াদায়কভাবে বৃদ্ধি পেয়েছিল এবং এই ঘটনাই সুনিশ্চিতভাবে আইজেনস্টাইনের মনকে মঞ্চজগৎ থেকে পর্দার অভিমুখে নিবিষ্ট করল; তাঁর নিজের ভাষায় "শকটটি ভেঙে চুরমার, শকটচালক পড়লেন গিয়ে চলচ্চিত্রের রাজ্যে।" বাস্তবজীবনকে রূপায়িত করবার ক্ষমতা মঞ্চের পক্ষে অনায়ত্ত বলে তাঁর মনে হল, তাই দর্শকের চিত্তবৃত্তিকে প্রবলতরভাবে নাড়া দেবার উদ্দেশ্যে আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্র মাধ্যম অবলম্বন করলেন।

ইতিমধ্যে ত্রয়ীচিন্তাপদ্ধতির ত্রিধারায় পরিপুষ্ট হয়েছে আইজেনস্টাইনের মন—আইভান পাব্‌লভএর প্রাণীবিদ্যাজনিত চিন্তাধারা তাঁকে "attraction-montage" এর প্রেরণা জোগাল, ফ্রয়েডের মনো-বিকলন তাঁকে জীবনের

বহিরঙ্গভেদ করবার অন্তর্দৃষ্টি দান করল আর মার্কসএর সমাজনীতি তাঁর সমাজ চেতনাকে পুষ্ট করল।

১৯২৪ সাল থেকে ১৯২৯ সালের সেপ্টেম্বর মাস পর্যন্ত চার বছর রাশিয়ার চলচ্চিত্র শিল্পের স্বর্ণযুগ বলে কথিত—এ সময়েই আইজেনস্টাইন, তাঁর সহায়ক আলেকজান্ড্রভ এবং অসামান্য ক্ষমতাসম্পন্ন ক্যামেরাশিল্পী টিসে এই তিনজনকে সবাক চিত্রের বিষয়ে শিক্ষাগ্রহণের জন্য সরকারী সাহায্যে বাইরে পাঠানো হয়েছিল। আর তা ছাড়া এযুগেই নির্মিত হয়েছিল রাশিয়ার আরো দুইজন শক্তিশালী চিত্রপরিচালক পুড্‌ভকিন ও ডভঝেঙ্কো কৃত উল্লেখযোগ্য চিত্রাবলী। আর আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্র প্রতিভার চরম ব্যক্তিকেন্দ্রিকতা সত্ত্বেও এই যুগেই তাঁর শিল্পকর্মে সমকালীন রাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক সত্য সমস্ত বৈপ্লবিক তাৎপর্য্য নিয়ে অসামান্য শিল্পসুষমায় রূপায়িত হয়েছিল।

১৯২৯ সালে ইউরোপের বিভিন্ন রাজধানীতে সশরীরে উপস্থিতির পূর্বে আইজেনস্টাইন চারটি ছবি নির্মাণ করেছিলেন—তাদের মধ্যে তিনটি ছবি ইংলণ্ড ও ফ্রান্স প্রমুখ বিভিন্ন দেশে ফিল্ম-সোসাইটি বা সিনে-ক্লাব আন্দোলনের উৎসমুখ, পরে অবশ্য সেই তিনটি ছবি বিভিন্ন স্বপ্রতিষ্ঠ সাধারণ চিত্রগৃহেও প্রদর্শিত হয়েছে। চলচ্চিত্রশিল্পকলার ক্ষেত্রে ঐ তিনটি ছবি ধ্রুপদীশিল্প সৃষ্টির পর্য্যায়ে উন্নীত।

১৯২৪ সালে প্রলেটকাল্ট থিয়েটারের অভিনেতৃদের নিয়ে তৈরী "ষ্ট্রাইক" ছবিটিকে বলা যেতে পারে আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্র চিন্তার পরীক্ষাগারকৃতি এবং সে চিন্তার পরিণতিতেই পরবর্ত্তী যুগের শ্রেষ্ঠ শিল্পকর্ম লভ্য। প্রচলিত অর্থে "ষ্ট্রাইক"এ কোন গ্রথিত কাহিনী (plot) ছিলনা—এ ছবিকে বলা হয়েছিল কতগুলি চিত্রকল্পাবলম্বী বিচ্ছিন্ন ঘটনার একত্র সন্নিবেশ মাত্র এবং সেই ঘটনাগুলির মধ্যে কয়েকটি নিতান্ত বাস্তবানুগ, অধিকাংশই প্রতীকধর্মী—একদল মজুরের ধর্মঘটকে চিত্রিত করাই এর একমাত্র উদ্দেশ্য। এ ছবির মূল্যায়ন প্রসঙ্গে নিম্নলিখিত মন্তব্যই যথাযথ :—"প্রলেটকাল্ট্‌ পদ্ধতিতে অভিনয়ের মধ্যে বাস্তবধর্মিতার সঙ্গে অদ্ভুতরসের সংমিশ্রণ পাওয়া যায়। টিসের আলোকচিত্র গ্রহণের কাজ স্থানবিশেষে চিত্রকলাসুলভ 'metaphysical object' মতবাদের স্মারক। অবশ্য এ ছবিতে এর প্রচণ্ড অনন্য উপাদানগুলি সর্বত্রই যে সুসামঞ্জস্যে মিশ্রিত একথা ঠিক নয়—কিন্তু অনেক দৃশ্যের গঠনশৈলীর অনন্যতা এবং বলিষ্ঠতা এখনও আমাদের শিক্ষণীয়।" উল্লিখিত মন্তব্য

লিপিবদ্ধ হয়েছিল এই শতাব্দীর পঞ্চাশ দশকের শেষার্দ্ধে, দীর্ঘ ত্রিশবছর ধরে লোকচক্ষুর অগোচর থাকবার শেষে সোভিয়েট চলচ্চিত্রাগার থেকে "স্ট্রাইক" ছবিটি ১৯৫৫ সালে মুক্তি পাবার পর।

## তিন

আইজেনস্টাইন আন্তর্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন শিল্পী বলে বিবেচিত হলেন তাঁর দ্বিতীয় ছবি "পোটেমকিন" (১৯২৫) এর আত্মপ্রকাশের পর।

চলচ্চিত্র শিল্পের ক্ষেত্রে আলোচনার বিষয়বস্তু হিসেবে "পোটেমকিন" অপরাজেয়—পৃথিবীর আর কোন ছবি সম্পর্কে চিত্রসমালোচকদের লেখনী এত মুখর নয়। কেবলমাত্র ওডেসার সিঁড়ির দৃশ্য (চলচ্চিত্র শিল্প আঙ্গিকের বিচারে এ দৃশ্যটি সর্বাপেক্ষা গুরুত্বপূর্ণ) অবলম্বন করে পিয়ের লুইজি লাঞ্জা নামে এক ইটালীয় ভদ্রলোক একটি বই লিখেছিলেন। প্রায় ত্রিশবছর পরে লণ্ডনে এ ছবির একটি শব্দযুক্ত সংস্করণ প্রদর্শিত হবার পর বি, বি, সির এক আলোচনা সভায় সমালোচকেরা রায় দিয়েছিলেন—ওডেসার দৃশ্য সমগ্র পৃথিবীর চলচ্চিত্র শিল্পের ইতিহাসে সর্বশ্রেষ্ঠ শিল্পকৃতি। ঐ অনন্যসাধারণ শিল্পসৃষ্টি তার বচনহীনতা সত্ত্বেও কোন কালেই পুরানো হবেনা।

"দি ফিল্ম টিল নাউ" বইতে পল রোথা জানিয়েছেন, "১৯২৯ সালের নভেম্বরে "পোটেমকিন" প্রথম লণ্ডনে প্রদর্শিত হবার পর চলতি সংবাদপত্রের চিত্রালোচনায় কোনোখানে সে ছবির পরিচ্ছন্ন বুদ্ধিদীপ্ত সমালোচনা পাওয়া গেলনা। দুর্বল ধিক্কারে এ ছবির উদ্দেশ্যে অতি সংক্ষেপে "Soviet propaganda" এই বাণী উচ্চারণ করেই তাঁরা তাঁদের দায়িত্ব পালন করলেন। এই অসাধারণ চিত্রকৃতির বিশ্লেষণ করবার জন্য যে চিত্রজ্ঞান অপরিহার্য্য তা যে তাঁদের অনায়ত্ত একথা স্বীকার করতে তাঁরা লজ্জাবোধ করেছিলেন।" "পোটেমকিন" এর প্রতি ইংলণ্ডীয় চিত্র সমালোচকদের তাদৃশ মনোভাবের কারণ নিহিত ছিল আরেকটি ঘটনায়, উল্লিখিত ছবির বিষয়বস্তু, উপস্থাপনার মৌলিকত্ব, প্রতিটি স্বয়ং-সম্পূর্ণ দৃশ্যকে এক অভিনব বৈপ্লবিক পদ্ধতিতে নির্মাণের কৌশল—এসবই তাঁদের কাছে সম্পূর্ণ অপরিজ্ঞাত ছিল। ঐ চিন্তাদৈন্যকে আইজেনস্টাইন স্বয়ং হয়তো নাম দিতেন চলচ্চিত্র চর্চ্চার (Film culture) ঘাটতি, অথবা এখন আমরা তাকে বলতে পারি চলচ্চিত্র বোধের (Film sense) অভাব। আর একথা

সম্পূর্ণ সত্য যে তন্নিষ্ঠ চলচ্চিত্র সমালোচনার শুরু হল যুগান্তকারী "পোটেমকিন" এর আবির্ভাবের প্রেরণায়।

১৯০৫ সালের রুশ বিপ্লব অবলম্বনে এক মহাকাব্য রচনাই ছিল ঐ ছবির পূর্ব পরিকল্পনা এবং সে ছবির প্রাথমিক নামকরণ হয়েছিল "১৯০৫", সে বিপ্লবের কোন এক বার্ষিকী উদ্‌যাপনার্থেই ঐ পরিকল্পনা করা হয়েছিল। ঐ বিশাল ছবির মালমশলা হিসেবে কিছু দৃশ্য গ্রহণের জন্য আইজেনস্টাইন মস্কো থেকে চলে এলেন ওডেসাতে। সেখানে শুধুমাত্র নৌ বিদ্রোহের ঘটনাটির অন্তর্নিহিত নাটকীয়তা তাঁকে এমন অভিভূত করেছিল যে ছবির অন্যান্য ঘটনাবলীকে আইজেনস্টাইন নির্মমভাবে বরবাদ করে দিলেন। বহুকাল পরে আইজেনস্টাইন বলেছিলেন যে "পোটেমকিন"এর অন্তর্নিহিত শক্তির উৎস ঐ প্রাথমিক বিশালদৃশ্যকাব্য পরিকল্পনা—কেননা ঐ পূর্বকল্পিত বিশাল পটভূমিকা থেকেই তিনি এক সামগ্রিক অনুভূতি আহরণ করে তাকে "পোটেমকিন"এর একটি মাত্র ঘটনাশ্রয়ী সংক্ষিপ্ত আকৃতির মধ্যে স্ফটীকৃত করতে পেরেছিলেন। এ ছবি সম্পর্কে স্রষ্টা স্বয়ং আরো মন্তব্য করেছেন, "বহিরঙ্গের বিচারে 'পোটেমকিন' একটা ঘটনাপঞ্জি, কিন্তু দর্শকের মনের ওপর এর প্রতিক্রিয়া নাট্যধর্মী। এই নাট্য প্রকৃতি গড়ে তোলা হয়েছে অতি সযত্নে, ধ্রুপদী ট্র্যাজেডির পঞ্চাঙ্ক-অবলম্বী সুসংবদ্ধতার আদর্শে।"

সহলিপি (sub-title) ব্যবহৃত হয়েছে প্রতি "অঙ্ক" বা দৃশ্যের প্রারম্ভে গুরুত্ব আরোপের জন্য। প্রথম 'অঙ্কের' শিরোনামা 'মানুষ ও মাংসকীট' (Man & Maggot)—সূত্রপাত। চিত্রাংশে যুদ্ধ জাহাজের সৈনিকদের দুর্দশা চিত্রিত—পচা মাংসে ক্ষুধা নিবারণ করতে বাধ্য সৈন্যদের অসন্তুষ্টির দ্বিতীয় খণ্ডের শিরোনামা "কোয়ার্টার ডেকের নাটক" (Drama on the Quarter Deck)—সৈনিকেরা পোকাপড়া পচামাংস খেতে গররাজি—অসন্তোষ ঘনীভূত—কিন্তু একতার অভাবে তাদের বিরোধিতা ব্যর্থ—কর্তৃপক্ষ আদেশ দিলেন প্ররোচক সৈন্যদের গুলী করে মারতে; সৈন্যরা সে কাজ করতে পরিশেষে অসম্মত হল—একত্রে সবাই যোগ দিল বিদ্রোহে। তৃতীয় খণ্ডের নামকরণ "মৃতের আহ্বান" (The Dead Cries Out)—নৌ বিদ্রোহের নেতা ভাকুলিনচুকের মৃতদেহ সৈন্যরা বহন করে আনল ওডেসার তীরে। অগণিত লোক সে দেহকে ঘিরে শোক প্রকাশ করলো—এক জনসভায় রক্তবর্ণপতাকা ওড়ানো হল। চতুর্থ খণ্ডের শিরোনামা "ওডেসার সিঁড়ি" (Odessa Steps)

ভ্রাতৃভাবাপন্ন সহানুভূতিশীল নগরবাসী খাদ্যের সম্ভার নিয়ে গেল "পোটেমকিন" এর দিকে, প্রচুর খাদ্য বিলিয়ে দিল বিদ্রোহী সৈনিকদের মধ্যে। তার পরেই "অকস্মাৎ" – সিঁড়ির ধাপে ধাপে কসাক্ রক্ষীদলের পদক্ষেপ এবং নিরস্ত্র নিরুপায় জনসাধারণের ওপর গুলিবর্ষণ – এ ছবির সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য চিত্রাংশ। পঞ্চম অঙ্কে পোটেমকিনকে দেখা গেল আরেকটি যুদ্ধ জাহাজের সম্মুখীন হতে, চূড়ান্ত উদ্বেগাকুল মুহূর্তের অন্তে দেখা গেল সেই যুদ্ধ জাহাজের নাবিকেরা ভ্রাতৃভাবাপন্ন, বিদ্রোহীদের ওপর গুলি বর্ষণে অস্বীকৃত – পোটেমকিন নিরুপদ্রবে ভেসে চলে গেল।

এই স্বল্প দৈর্ঘ্যের (১ ঘণ্টার ছবি) ছবিটির প্রতিটি ফুটের মধ্যে চলচ্চিত্রমাধ্যমের কোন না কোন বিষয়ে দিগ্‌দর্শন মেলে। বিশেষ করে দুটি শিল্পাদর্শ আবিষ্কারের জন্য "পোটেমকিন" অনন্য, স্বয়ং স্রষ্টার পরিভাষায় তাদের নাম "টাইপেজ" ও "মণ্টাজ"। বস্তুজগতের অধিবাসীদের ( ওডেসার সহরবাসীরা কিংবা রুশরণতরীর সৈনিকবৃন্দ ) থেকে নির্বাচিত কয়েকটি মুখের কিংবা দেহাংশের ব্যবহারে বস্তুজগতের সত্যাভাস সৃষ্টিকে তিনি বলেছেন "টাইপেজ" আর বিভিন্ন বিচ্ছিন্ন আলোক চিত্রগুলি এক অভিনব নিজস্ব পদ্ধতিতে গ্রন্থনাকে বলা হল 'মণ্টাজ'। ম্যাক্সিম ষ্ট্রাথ্ নামে একজন চলচ্চিত্রকর্মী লিখেছেন "ওডেসার সিঁড়িতে কসাক্ সৈন্য তাড়িত হবার আতঙ্ককে রূপায়িত করবার জন্য প্রায় এক সপ্তাহকাল ধরে পরিচালকের নির্দ্দেশে লোকেরা ঐ সিঁড়ির ওপর ছোটাছুটি করেছে; পরিচালকের প্রবল ইচ্ছাশক্তির নিয়ন্ত্রণে তৈরী ঐ দৃশ্যে অতীতকাল যেন এক দুঃস্বপ্নের বেশে পুনরাবির্ভূত।" এ সময়ে দর্শকচিত্তকে প্রচণ্ডবেগে আন্দোলিত করাই ছিল আইজেনস্টাইনের প্রধান উদ্দেশ্য। বৈপ্লবিক বীর্য্যবত্তার প্রচণ্ড রূপায়ণে এ ছবি জনসাধারণের চেতনাকে তড়িৎ স্পৃষ্ট করে তাদের নব সমাজ গঠনে দৃঢ়-প্রতিজ্ঞ করুক – এই ছিল তাঁর অভীপ্সা। আইজেনস্টাইনের দৃষ্টিভঙ্গি ছিল প্রকৃত পক্ষে বৈজ্ঞানিক। বহুকাল পরে তিনি 'পোটেমকিন'এর বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে বলেছিলেন, "শিল্পশৈলীর সংগঠনী উপাদান হিসাবে গতি (movement)কে শিল্পী নিজস্ব নিয়ন্ত্রণে যদি ব্যবহার করেন তবে কি দাঁড়ায় দেখা যাক: – প্রথমে বিভিন্ন মনুষ্যদেহের 'ক্লোজ-আপ' এর যথেচ্ছ অসংলগ্ন দ্রুতবিন্যাস, তারপর সেই দৃশ্যেরই লংশট্; অসংলগ্ন গতির বৈপরীত্যেই দেখানো হল সিঁড়ির ধাপবেয়ে নেমে আসা সৈন্যদের সুশৃঙ্খল সচ্ছন্দ পদক্ষেপ। গতি বৃদ্ধি পেল, ছন্দ দ্রুত হল। তারপর নিম্নগামী গতি তার পরিণতিতে পৌছলে পর, গতির প্রকৃতি অকস্মাৎ

বিপরীত হল : জনতার নিম্নাভিমুখী দৌড়ের পরিবর্ত্তে দেখতে পেলাম মৃত পুত্র বহন করে মা চলেছেন সিঁড়ির উর্দ্ধমুখে ধীর স্থির পদক্ষেপে।·· জনতা···ধাবমান জনতা ······নিম্নগামী জনস্রোত······এবং অকস্মাৎ······একটি নিঃসঙ্গমূর্ত্তি ধীর মন্থর······উর্দ্ধগামী······কিন্তু এক মুহূর্ত্তের জন্য স্থির। তারপর আবার গতিকে বিপরীত মুখে ধাবিত করা হল ·····জনতা নিম্নগামী।······ছন্দ হল দ্রুততর··· গতিবেগ আরো বৃদ্ধি পেল। ধাবমান জনস্রোতের নিম্নগামী প্লাবনের মুহূর্ত্তব্যাপী দৃশ্যের পরই দেখানো হল সিঁড়ি বেয়ে নেমে আসা একটি পেরাম্বুলেটার-এর ধীরগতি···এটা শুধু গতির পরিবর্ত্তনই সূচনা করেনা ; জনস্রোতের সামগ্রিকতা থেকে অকস্মাৎ একটি শিশুর একাকীত্বে আসা, সামান্য থেকে বিশেষে—অরূপ থেকে রূপে এই ত্বরিত গমন উপস্থাপনা পদ্ধতিকে অভিনবত্ব দান করেছে।······ দূরচিত্রণের স্থলে ঘনিষ্ঠচিত্রণ এল, অসংবদ্ধ ধাবমানতার জায়গা নিল সৈন্যবাহিনীর ছন্দময় কুচকাওয়াজ"।

এই চিত্রাংশের অনন্যসাধারণ শিল্পগুণ টিসের কল্পনাশক্তি এবং আইজেন-স্টাইনের সম্পাদনাপ্রতিভার দ্বৈত সম্মিলনের ফলশ্রুতি। যান্ত্রিক প্রস্তুতির অকিঞ্চিৎকরতার মধ্যেও, ঋদ্ধিশীল কল্পনা আর সুনিশ্চিত চলচ্চিত্রবোধএর সংমিশ্রণে এ ছবির প্রতিটি অংশ চলচ্চিত্র শিল্পের অসামান্য কীর্ত্তি।

"পোটেমকিন" ছবির মধ্যে সর্বাগ্রগণ্য হল আইজেনস্টাইনের স্বকীয় সম্পূর্ণ অভিনব চিত্র-সম্পাদন পদ্ধতি। মামুলী অর্থে যাকে বলা হয় 'কাহিনী,' 'অভিনয়,' 'গঠনশৈলী', সে সব কিছুকেই ছাপিয়ে উঠেছে সম্পাদনা এবং 'সাব-টাইটেল' প্রয়োগের গুরুত্ব। প্রকৃতপক্ষে আইজেনস্টাইনকৃত চিত্রযোজনার পূর্বে "সুসংলগ্ন চলচ্চিত্র" বলে কোন বস্তুর অস্তিত্বই ছিলনা। এই চিত্রযোজনার মূল পরিকল্পনার আশ্রয় ছিল আইজেনস্টাইনের মস্তিষ্কে ( তিনি কখনও "সুটিং-স্ক্রীপ্ট" ব্যবহার করতেন না )। ওডেসাতে নেওয়া ছবিগুলি যদি কোন ভিন্নতর চিত্রসম্পাদকের টেবিলে দেওয়া হত সম্পাদনার জন্য তবে তার যে চেহারা দাঁড়াতো, তার মধ্যে "পোটেমকিন"এর শিল্পগুণের কণামাত্রও মিলত না। 'পোটেমকিন'—দৃশ্যগুলিকে কোন প্রচলিত ধারাবাহিকতার আদর্শে নির্মাণ করা হয়নি। আইজেনস্টাইন কতগুলি নিঃসম্পর্কীয় বিচ্ছিন্ন চিত্রকল্পকে একত্রিত করে এক সম্পূর্ণ নূতন চিত্রভাষার সৃষ্টি করেছেন।

পল রোথা বলেছেন : "সৈন্যবাহিনীর সারিবদ্ধ সুশৃঙ্খলা, ঘূর্ণায়মান ছাতা,

উর্মিমালার পরিসর, নৌকার পাল, ঘূর্ণায়মান সিঁড়ির স্থাপত্য, বন্দী সৈন্যদলের আচ্ছাদনের নিচে বায়ুপ্রবাহ, ক্রমাগ্রসর রণতরীর সম্ভাব্য আক্রমণের মুখে বিদ্রোহী নৌসেনার সম্মিলিত উদ্বেগ এ সবই 'পোটেমকিন'এ তাৎপর্যমণ্ডিত।" রোথার বিচারবুদ্ধিতে ধরা পড়েছে আইজেনস্টাইনের অসমসাহসিক সংযোজন প্রতিভা যার অর্থ শৈল্পিক একত্রীকরণ।...তিনি লক্ষ্য করেছেন কেমন করে আইজেনস্টাইন "তাঁর অত্যাশ্চর্য্য সম্পাদনা এবং দৃশ্য থেকে দৃশ্যান্তরে গতির যথেচ্ছ হ্রাসবৃদ্ধির সাহায্যে ব্যবহৃত চিত্রকল্পগুলির শক্তি প্রায় দ্বিগুণ বর্দ্ধিত করেন।" এই স্বেচ্ছানিয়ন্ত্রিত গতির হ্রাসবৃদ্ধির উল্লেখযোগ্য উদাহরণ—কসাকের গুলিতে আহত কালো পোষাক পরা ধাত্রীর (যিনি পেরাম্বুলেটার চালিয়ে নিয়ে যাচ্ছিলেন) মাটিতে পড়ে যাওয়ার দৃশ্য—সময়কে এখানে শিল্পীর হাতে পড়ে শ্লথগামী হতে হয়েছে।

এ ছবির অনেক দৃশ্যই তাৎক্ষণিক ও আকস্মিক সৃষ্টি, কোন পূর্ব পরিকল্পনার ফল নয়...পাথরের সিংহমূর্ত্তির গর্জ্জন করে ওঠা (যার প্রতীকী অর্থ 'পাষাণও প্রতিবাদে মুখর'), কিংবা ওডেসা সিঁড়ির দৃশ্য এবং সকালবেলার কুয়াশামলিন আলোতে জেলের নৌকার দৃশ্য তাদের মধ্যে অন্যতম। আকস্মিক প্রেরণাই ঐ সব দৃশ্যের জন্ম দিয়েছে—যখন যা চোখে পড়ে তার মধ্যেই সৃষ্টিশীলতার প্রসাদে শিল্পসত্য আবিষ্কারের ফলস্বরূপ। মৃত্যুর তিন বৎসর পূর্বে ১৯৪৫ সালে আইজেনস্টাইন লিখেছিলেন "সত্যই 'পোটেমকিন' নির্মাণের সময় আমার সমস্ত চেতনা এক অপূর্ব প্রেরণায় উদ্দীপিত ছিল। আর, কোন কিছু সৃষ্টি করবার অভিজ্ঞতা যাঁদের আছে, তাঁরা সকলেই জানেন যে শিল্পের সর্বগ্রাসী আকর্ষণ থেকে কোনকালেই তাঁদের মুক্তি নেই।"

'পোটেমকিন'এর প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রভাবের স্বাক্ষর বহনকারী ছবির তালিকা প্রস্তুত করা এক দুরূহ প্রচেষ্টা। তবে একথা বোধহয় সত্য যে স্বদেশের চেয়ে বিদেশে এ ছবির প্রভাব গভীরতর, এবং ইংলণ্ডের ডকুমেন্টারি ফিল্ম আন্দোলনের ওপর এ ছবির প্রভাব গভীরতম প্রভাবের প্রথম প্রকাশ। ঐ ছবি থেকে গ্রীয়ারসন যে প্রেরণা লাভ করেছিলেন, তাই তাঁকে সুদূর আমেরিকা থেকে ফিরে ব্রিটেনের ডকুমেন্টারি আন্দোলনের প্রথম কীর্তি "ড্রিফটার্স"এর পরিচালনায় প্রবৃত্ত করেছিল—"ড্রিফটার্স"এর গঠনক্রিয়ায় "পোটেমকিন"এর ছন্দময়তার প্রভাব সহজেই লক্ষণীয়। অবশ্য সে প্রভাবকে অনুকরণের অপবাদ দেওয়া অসমীচীন।

১৯২৯ সালে লণ্ডন ফিল্ম সোসাইটিতে "ড্রিফটার্স" এবং "পোটেমকিন" একত্রে প্রদর্শিত হয়েছিল। স্বল্পকাল পরেই চলচ্চিত্র নির্মাণ সম্পর্কে নিজস্ব মতবাদ-সম্বলিত বক্তৃতাদানের উদ্দেশ্যে আইজেনস্টাইনের লণ্ডনে আগমন। যে যুবসাধারণ পরবর্ত্তীকালে বৃটিশ ডকুমেণ্টারি ছবির নিজস্ব পদ্ধতি গড়ে তুলেছিলেন তাঁরা ছিলেন সে সব বক্তৃতামালার সবচেয়ে উৎসাহী শ্রোতা। দীর্ঘকাল পরে ১৯৫০ সালে বি, বি, সি থেকে বেসিল রাইট বলেছিলেন "সং অফ সিলোন" নির্মাণে আইজেনস্টাইনের সম্পাদনা পদ্ধতি ছিল তাঁর আদর্শ স্বরূপ।

১৯২৭ সালে বোলশেভিক্ বিপ্লবের দশম বার্ষিকী উৎসব উদযাপনার্থে আদিষ্ট হয়ে আইজেনস্টাইন তাঁর তৃতীয় ছবি "অক্টোবর" ("টেন ডেজ দ্যাট শুক দি ওয়ার্ল্ড্") নির্মাণ শেষ করেন। সুপরিচিত বিক্ষুব্ধ ঘটনাবলীর এক বিশাল সংবাদচিত্র হিসাবে পরিগণিত এই ছবিতে আইজেনস্টাইন বারে বারে ঘটনাপ্রবাহকে স্থগিত রেখে মানুষ ও বস্তুকে সম্পূর্ণ প্রতীকী অর্থে ব্যবহার করেছেন। অস্থায়ী শাসনসংস্থার প্রধান অধিকর্ত্তা কেরনস্কীর চেহারা, অসংখ্য দেবমূর্ত্তির সারি এবং বীণাতন্ত্রীর ছবি এ প্রসঙ্গে স্মর্ত্তব্য। এ জাতীয় দৃশ্য রচনাকে আইজেনস্টাইন স্বয়ং নাম দিয়েছেন, "ইণ্টেলেকচুয়াল সিনেমা" যার আবেদন কেবলমাত্র হৃদয়ের কাছে নয়, বুদ্ধির কাছেও। আজকের দিনেও "অক্টোবর"কে প্রচণ্ডশক্তিসম্পন্ন ছবি বলে মনে হয়—স্রষ্টার নিজের মতে এ ছবিতে, "পোটেমকিন" এর স্তর থেকে চলচ্চিত্র শিল্পগত অগ্রগতির স্বাক্ষর বর্ত্তমান। এ ছবির প্রতিটি দৃশ্যের অপূর্বদৃষ্ট পরীক্ষামূলকতা একে এপিক ছবি হিসাবে 'পোটেমকিন' এর সমগোত্রীয় করে তুলেছে। গণ-আন্দোলনের দৃশ্যাশ্রয়ী ধারাবিবরণী হিসাবে এমন সমৃদ্ধ শিল্পরচনা চলচ্চিত্র জগতে দুর্লভ।

নির্বাক যুগেও আইজেনস্টাইন শব্দ যোজনার শিল্পসম্ভাবনা নিয়ে বিবিধ চিন্তা করেছেন। 'পোটেমকিন' এবং 'অক্টোবর'এর জন্য জার্মানীর সঙ্গীত শিল্পী এডমাণ্ড মাইসেল আবহসঙ্গীত রচনা করেছিলেন, আমাদের দুর্ভাগ্যবশতঃ সে রচনা আজ লুপ্ত, তাঁদের শিল্পসুষমার খ্যাতিটুকুই শুধু কিংবদন্তী হয়ে বর্ত্তমান। আইজেনস্টাইন এর চতুর্থ ছবি "দি জেনারেল লাইন" ("ওল্ড এ্যাণ্ড নিউ" নামেও পরিচিত, নির্মাণকাল ১৯২৮-২৯) অত্যাশ্চর্য্য দৃশ্যরচনায় প্রস্তুত এক দুঃসাহসী চিত্রপরীক্ষা। প্রথামুগ্ধদের বিরুদ্ধে এ যেন এক প্রবল জেহাদ্

ঘোষণা। এ ছবির বিখ্যাত ক্রীম-সেপারেটার দৃশ্য কিংবা বলদ ও গাভীর সঙ্গমদৃশ্যের কৌতুকাবহ ইমপ্রেশানিষ্টিক ব্যবহার অবিস্মরণীয়। যৌথ কৃষিব্যবস্থার ক্রমবর্দ্ধমান জনপ্রিয়তাকে বিষয়বস্তু হিসাবে অবলম্বন করে তৈরী এ ছবিটি একটি বিশেষত্বে পূর্ববর্ত্তী ছবি থেকে পৃথক — এ ছবিতেই প্রথম একটি কেন্দ্রীয় চরিত্রের সাক্ষাৎ মেলে। সুসংবদ্ধ ঘটনা পরম্পরায় সজ্জিত এ ছবির কেন্দ্রীয় চরিত্রটি একটি রাশিয়ান কৃষিজীবী স্ত্রীলোক — এ ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছেন মার্থা লাপকিনা নামে একটি কৃষক বালিকা।

কৃষক সমাজকে সুশিক্ষিত করে তোলাই ছিল এ ছবি তৈরীর সুনিশ্চিত প্রধান উদ্দেশ্য — জরাজীর্ণ কৃষিপদ্ধতি পরিত্যাগ করে নূতন যান্ত্রিক কৌশলকে আয়ত্ত করবার কাজে কৃষকদের উদ্বুদ্ধ করাই ছিল এর কাজ। কিন্তু পশ্চিম ইউরোপের বিদগ্ধ মহলে এ ছবির শিল্পগত প্রতিক্রিয়া অনেক গুরুত্বপূর্ণ প্রমাণিত হল — আর স্বদেশে এর প্রচারমূলক উদ্দেশ্য তেমন সিদ্ধ হলনা, পরন্তু তাঁর শিল্পপরীক্ষার মৌলিকতাকে কর্ত্তাব্যক্তিরা সুনজরে না দেখার ফলে আইজেনস্টাইন সমগ্র দেশের বিরাগভাজন হলেন—তাঁকে সম্মুখীন হতে হল প্রবল প্রতিকূল সমালোচনার — তাঁর সৃষ্টিচেতনার প্রকাশের পথ হল বন্ধুরতর।

চলচ্চিত্রমাধ্যমে গবেষণার ক্ষেত্রে এই প্রচারাত্মক ছবিটির দান অপরিমেয় — স্বয়ং স্রষ্টার অভিধানানুযায়ী এ ছবি "ইনটেলেকচুয়াল সিনেমা"র উদাহরণ স্বরূপ। দৃশ্যগঠনের শিল্পচাতুর্য্যে আর বাস্তব ও রূপকের অপূর্ব সমন্বয়ের জন্য এ ছবি চিরস্মরণীয়। উদাহরণস্বরূপ উল্লেখযোগ্য — বৃষ্টির জন্য প্রার্থনায় রত ধর্মীয় শোভাযাত্রার বিখ্যাত দীর্ঘস্থায়ী দৃশ্যটির ঠিক পরেই ক্রীম-সেপারেটার এর অসাধারণ প্রতীকী প্রয়োগ যেন গানের গতিতে আলাপ থেকে দুন চৌদুনে উত্তরণে এক অভূতপূর্ব নাট্যরসসৃষ্টি।

চলচ্চিত্র শিল্পমাধ্যমের শৈশবেই এমন শিল্পসুষমা চূড়ান্ত বিস্ময়কর — তাই আজকের দিনেও এ ছবির সৃষ্টিধর্মিতা শ্রদ্ধেয়। প্রথমেই মনে পড়ে স্টুডিও চত্বরের বাইরে খোলা মাঠে অপূর্ব ক্যামেরার কাজের কথা — যার গৌরব টিসের প্রাপ্য। এ সম্পর্কে স্বয়ং টিসের মন্তব্যই অনুধাবনের যোগ্য :— "এ ছবিতে গোড়া থেকেই আমরা ক্যামেরার ছলাকলা ( trick )কে বরবাদ করলাম, প্রতিটি খণ্ড-দৃশ্যের গঠনশৈলীর ( composition ) দিকে কড়া নজর রেখে আমরা 'direct filming'এর আদর্শকেই অনুসরণ করেছিলাম। তার

একমাত্র ব্যতিক্রম ছিল বহির্দৃশ্যেও কোন কোন জায়গায় কৃত্রিম আলোক সম্পাতের মধ্যে—কিন্তু তারও উদ্দেশ্য ছিল খণ্ড-দৃশ্যগুলির অখণ্ড রূপের মধ্যে গঠনগত ঐক্য বজায় রাখা। এরই ফলে দিনে রাতের আলোর তারতম্য রচনা সম্পূর্ণরূপে আমাদেরই নিয়ন্ত্রণাধীন ছিল—তার জন্য কোন রাসায়নিক পরীক্ষাগারের সাহায্য গ্রহণ করতে হয়নি। বস্তুজগতকে সরলভাবে চিত্রিত করেও তারই মধ্যে সম্পূর্ণ নূতন উপায়ে শৈল্পিক ও বৈজ্ঞানিক সত্য আবিষ্কারই ছিল আমাদের অভিপ্রেত…কখনও কখনও পাঁচটি ক্যামেরায় একই সঙ্গে কাজ চলত…বিভিন্ন জায়গার নানা সময়ের বিচিত্র রকমের দৃশ্যাবলী গৃহীত হয়েছিল —অবশ্য সব কাজের পশ্চাতে সজাগ ছিল একটি শিল্পীর বিশেষ শিল্পচেতনা।"

এ ছবি আইজেনস্টাইনের "টাইপেজ" প্রয়োগের জন্যও স্মরণীয়। নায়িকাকে তিনি নির্বাচন করেছিলেন তাঁর মুখমণ্ডলের অসামান্য দৃশ্যসম্ভাবনায় ( 'plastic possibility' ) আকৃষ্ট হয়ে। বাঞ্ছিত মুখ আর উপযুক্ত দেহভঙ্গির সন্ধানেই তাঁর বহু সময় ব্যয়িত হয়েছিল, সারা দেশের হাজার হাজার লোককে পরীক্ষা করে তিনি উপযুক্ত মুখ ( 'right face' ) বেছে নিয়েছিলেন। ধর্মীয় শোভাযাত্রার অংশগ্রহণকারীগণ কেউই প্রকৃতপক্ষে গ্রামবাসী ছিলেন না, আইজেনস্টাইন তাদের সংগ্রহ করেছিলেন লেনিনগ্রাদের সাধারণ আবাসগৃহ থেকে।

মণ্টাজ ব্যবহারের ক্ষেত্রে এটি একটি অন্যতম শ্রেষ্ঠ শিল্পরচনা। সম্পাদনার চূড়ান্ত পরিকল্পনা প্রস্তুত হয়েছিল সমস্ত কাঁচামাল ( গৃহীত খণ্ড-দৃশ্যগুলি ) তাঁর সম্পাদনাগৃহে মজুত হবার পর। এ ছবির তিনটি দৃশ্য আইজেনস্টাইনের অপূর্ব সম্পাদনাপদ্ধতির উজ্জ্বল স্বাক্ষরবাহী, ফসল কাটার দৃশ্য, ধর্মীয় শোভা-যাত্রা ও ক্রীম-সেপারেটার এর প্রথম প্রবর্তনার দৃশ্য। প্রথমটি সম্পর্কে আই-জেন্‌স্টাইন বলেছেন ঐ দৃশ্যে "ভাবলেশহীন বস্তুর মধ্যে ভাবসঞ্চার করা হয়েছিল" তার ফলে "দৃশ্যগুলিকে নিছক ঘটনা হিসাবে উপস্থিত না করে সেগুলির আপাত বিরোধী গঠনের ওপরই জোর দেওয়া হয়েছিল। তাই দৃশ্যবস্তু হিসাবে ফসলকাটার সাধারণ ছবির পরিবর্তে স্থান পেল ঝড়বৃষ্টির প্রাধান্য,—সমগ্র আকাশে পুঞ্জীভূত কালো মেঘের স্তব্ধ ভয়ালুতার বৈপরীত্যে দেখানো হল ঝোড়ো হাওয়ার প্রচণ্ড গতি এবং বায়ু প্রবাহ থেকে জলধারায় বিবর্তনের মধ্য দিয়ে যে ঘনত্বের ( solidification ) আভাস রচনা করা হল, তার ফলে সমগ্র দৃশ্যটির ব্যঞ্জনা হল গভীরতর আর ফুলে ওঠা পেটিকোট এবং

স্তূপীকৃত কাটাফসলের উড়ে ছড়িয়ে পড়বার দৃশ্যসহযোগে সমগ্র দৃশ্যটিকে একটি শৈল্পিক সম্পূর্ণতা দান করল।

এ ছবির চিত্রাংশ গঠনে যে সব খণ্ড-দৃশ্য ব্যবহৃত তাদের মধ্যে যেন সেজান-এর চিত্রাবলী প্রাণবন্ত হয়ে উঠেছে। অগাধ পাণ্ডিত্যের প্রসাদে আইজেন-স্টাইন সর্বকালের সর্ব প্রকারের শিল্প থেকে প্রেরণা আহরণ করেছিলেন। পরে কোন এক সময়ে তিনি ধর্মীয় শোভাযাত্রার দৃশ্যের চিত্রকল্প ব্যবহারের সঙ্গে দেবুসী এবং স্ক্রিবিয়ান এর সঙ্গীতের তুলনা করেছেন। ঐক্যতান বাদনের সাঙ্গীতিক গতির সঙ্গে সমান্তরাল ভাবে তিনি বর্ণনা করেছেন ধর্মীয় শোভাযাত্রার দৃশ্যের চিত্রকল্প প্রবাহ :—

(১) তাপপ্রবাহ :—দৃশ্য থেকে দৃশ্যান্তরে ক্রমবর্দ্ধমান।

(২) সঞ্চরমান ক্লোজ-আপএর সারি :—আবেগের দৃশ্যময়তা ক্রমউর্দ্ধগামী।

(৩) ক্রমবর্দ্ধমান উত্তেজনা :—নাট্যগুণসম্পন্ন ক্লোজ-আপএর পরম্পরায় সেই উত্তেজনা দৃশ্যমান।

(৪) নারীকণ্ঠের সারি :—( গায়িকার মুখের দৃশ্য )

(৫) পুরুষকণ্ঠের সারি :—(গায়কের মুখের দৃশ্য )

(৬) ক্রমসঞ্চরমান :—( গতি বৃদ্ধি পেয়েছে ) দেবমূর্ত্তিগুলির সামনে হাঁটু গেড়ে বসে থাকা চাষীদের সঞ্চরমান ( ক্যামেরার ট্র্যাকিং এর সাহায্য নেওয়া হয়েছে ) সারি। গতির এই বৈপরীত্য, দৃশ্যটির প্রাথমিক সরল একমুখীগতির (মূর্ত্তিবাহী পতাকাধারীদের ধীর পদক্ষেপ) শৈল্পিক পরিণতি।

(৭) ভূলুণ্ঠিত জনগণের সারি :—সর্বশেষ দৃশ্যাংশের সাধারণ গতির মধ্যে দ্বিমুখী গতির একাত্মকরণ, "স্বর্গরাজ্য হতে ধূলিরাশির মধ্যে পতন।"

মন্টাজের সার্থক প্রয়োগে ঐ বিভিন্ন চিত্রাংশগুলিকে বুনে বুনে একটি নিরবচ্ছিন্ন চলচ্চিত্রগতির সৃষ্টি হয়েছে। প্রতিটি চিত্রাংশের দায়িত্ব ছিল দ্বিবিধ ; চূড়ান্ত সামগ্রিকতা নির্মাণ করা, আবার নিজেদের মধ্যে নিজস্ব গতির চলমানতা রক্ষা করা।

আরেকটি বিশেষ কারণে "দি জেনারেল লাইন" উল্লেখযোগ্য ; এ ছবির দৃশ্যগঠনে প্রায় সর্বত্রই আইজেনস্টাইনের চিত্রকলাবিদ্যায় পারদর্শিতার পরিচয় লভ্য। ফ্রান্সের বিখ্যাত পরীক্ষামূলক চিত্রনির্মাতা জাঁ মিটিকে তিনি বলেছিলেন যে এ ছবির দৃশ্যরচনায় দ্যভিঞ্চির "মোনালিসা" এবং "ম্যাডোনা অফ দি রকস্" ছবি দুটির গঠন কর্ম তাঁকে গভীর ভাবে প্রভাবিত করেছিল।

কেবলমাত্র 'ক্রীম-সেপারেটর' পর্বে মুখমণ্ডলের ওপর আলোকসম্পাতের অপূর্ব সুষমাই চিত্রকলা সম্পর্কে আইজেনস্টাইনের জ্ঞানের পূর্ণ পরিচায়ক।

সর্বশেষে একথা স্মরণীয় 'দি জেনারেল লাইন'এ আইজেনস্টাইনের 'ইনটেলেকচুয়াল সিনেমা' সম্পর্কিত শিল্পাদর্শ রূপপরিগ্রহ করেছিল। অবশ্য দুর্ভাগ্যের বিষয় আইজেনস্টাইন তাঁর এই বিশেষ চলচ্চিত্র চিন্তাকে বেশীদূর গড়ে তুলতে পারেন নি। বলদ ও গাভীর সঙ্গমের ও গবাদিপশুর সংখ্যাবৃদ্ধির রূপকাশ্রিত দৃশ্যাতে, ক্রীম সেপারেটর পর্বের চূড়ান্ত পরিণতি হিসাবে সংখ্যাতত্ত্বের অবতারণায়, ছবির শেষে ট্র্যাকটরের সারির প্রতীকী-ব্যঞ্জনায় ঐ শিল্পাদর্শ প্রতিষ্ঠিত। উত্তরকালে তিনি "ইনটেলেকচুয়াল সিনেমা"তত্ত্বটি ব্যাখ্যা করে বলেছিলেন :—'দর্শকচিত্তে এক বিশেষ ধরণের প্রতিক্রিয়া সৃষ্টির উদ্দেশ্যে আমরা ছবিগুলিকে এক বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে গড়ে তুলি। এইভাবে আমাদের নবসমাজচেতনা প্রচারের উদ্দেশ্যে আমরা এক শক্তিশালী উপায় আবিষ্কার করেছি। যুক্তির ভাষা আর চিত্রকল্পের ব্যঞ্জনার মধ্যে যে অসঙ্গতি বর্ত্তমান তাকে দূর করা একমাত্র "ইনটেলেকচুয়াল সিনেমা"র পক্ষেই সম্ভব। চলচ্চিত্রের দ্বান্দ্বিক তত্ত্বের ভিত্তিতে একথা আমরা বলতে পারি যে "ইনটেলেকচুয়াল সিনেমা" কেবলমাত্র কাহিনী বা ঘটনার দৃশ্যবর্ণনা হবেনা—তার সার্থকতা হবে মানুষের চিন্তাকেও (idea & concept) দৃশ্যমান করবার ওপর নির্ভরশীল। জীবনের বহিরঙ্গের ঘটনাবলীর অন্তরালে যে সামগ্রিক ভাবজগৎ এবং চিন্তা-জগৎ বিরাজমান, সিনেমাকে তার একান্ত প্রত্যক্ষ প্রকাশের মাধ্যম হতে হবে···বৈজ্ঞানিক নিয়মমালাকে কাব্যের ভাবরসে মণ্ডিত করা সম্ভব হবে। আমি চেষ্টা করব মার্কসএর "ক্যাপিটাল" গ্রন্থকে চলচ্চিত্রায়িত করতে যাতে সাধারণ শ্রমিক ও কৃষক এ বই-এর দ্বান্দ্বিক তাৎপর্য্য গ্রহণ করতে পারে।"

"দি জেনারেল লাইন"এ বিভিন্ন ধরণের পরীক্ষানিরীক্ষার অচিন্তিতপূর্ব সাফল্য এবং অদ্ভুত হাস্যরসের অবতারণার সার্থকতা (বিবাহ-উৎসবে ফুল হাতে মেয়েদের উদ্‌গ্রীব অপেক্ষার শেষে বরকনের বদলে সুসজ্জিত বলদ ও গাভীর আবির্ভাব) আইজেনস্টাইনকে তাঁর চলচ্চিত্র সম্পর্কিত নিজস্ব ধারণাগুলির সমধিক চর্চায় উদ্বুদ্ধ করেছিল এবং বিভিন্ন জায়গায় বক্তৃতার মাধ্যমে দর্শকসাধারণকে সে ধারণার পরিচয় দিতে ব্রতী হয়েছিলেন তিনি। ১৯২৯ খৃষ্টাব্দে মস্কোতে State Film Technicumএর প্রারম্ভিক শিক্ষণ কর্মসূচীতে অন্তর্ভূত হয় তাঁর প্রথম বক্তৃতা। পরে ১৯৩০ সালে ফ্রান্স, ইংল্যাণ্ড, হল্যাণ্ড

এবং বেলজিয়ামে নবগঠিত ফিল্ম সোসাইটির উৎসুক দর্শকবৃন্দের মধ্যে বক্তৃতার মাধ্যমে তাঁর নিজস্ব চলচ্চিত্রচিন্তার পরিচয় দেবার সুযোগ তাঁর ঘটেছিল।

চলচ্চিত্রের ক্ষেত্রে শিল্পচাতুর্য্যের অন্যতম শ্রেষ্ঠ নিদর্শন হিসেবে "দি জেনারেল লাইন"এর নাম চিরস্মরণীয় থাকবে। যদিও এ ছবির শিল্পসৌষ্ঠব "পোটেমকিন" "অক্টোবর" কিংবা "আইভান দি টেরিবল"এর তুলনায় কিছুটা কম এবং এ ছবির জন্য স্বদেশে তিনি "ফর্ম্যালিস্ট" অপবাদে তিরস্কৃত, কিন্তু এই ছবি নির্বাক যুগের চলচ্চিত্র গবেষণার তাৎপর্য্যমণ্ডিত ফলশ্রুতি।

আইজেনস্টাইনের বাসনা ছিল মাইসেল কৃত এক সঙ্গীতভাষ্যে এ ছবিকে সমৃদ্ধ করবার, কিন্তু তাঁর অন্যান্য বহু বাসনার মত, এ ইচ্ছাও কোনকালেই পূর্ণ হয়নি।

## চার

১৯২৯ সালে সুইজারল্যাণ্ডের লা সারেজ্ শহরে আইজেনস্টাইন যখন আসেন, ইউরোপের "আভাঁ-গার্দ" আন্দোলনের অংশগ্রাহী চলচ্চিত্রনির্মাতারা, তন্নিষ্ঠ চিত্রসমালোচকবর্গ এবং চলচ্চিত্রামোদীরা তাঁকে শ্রদ্ধাপূর্ণ সম্বর্দ্ধনা জানালেন। বার্লিনে তিনি রাজকীয় সমাদর লাভ করলেন। ফ্রান্স, হল্যাণ্ড এবং বেলজিয়ামের চিত্ররসিকরা তাঁকে আন্তরিক শ্রদ্ধা নিবেদন করলেন। কিন্তু তাঁকে ছবি তৈরী করবার জন্য চুক্তিবদ্ধ করবার সাহস কোন চিত্রব্যবসায়ীর ছিলনা। লণ্ডনে বক্তৃতা দেবার সময় বিখ্যাত চিত্রপ্রযোজক বার্ণস্টাইনের সঙ্গে তাঁর কিছু কথা হয়েছিল—লণ্ডন শহরকে কেন্দ্র করে একটি ছবি নির্মাণের অভিলাষ বহুদিন থেকেই আইজেনস্টাইন মনে পোষণ করতেন। কিন্তু কথা বেশীদূর এগোয়নি—মূলধনের অভাবে তাঁর ছবিতোলা বন্ধই রইল—তিনি প্যারিসে এসে নানাবিধ বিষয়ে অধ্যয়নে মন দিলেন। প্যারিসে আসার আরেকটি কারণ ছিল—জেম্স্ জয়েসের সঙ্গে একটি চিত্রনির্মাণ সম্পর্কে আলাপের ইচ্ছা। কিন্তু দৈবদুর্বিপাকে তাঁর সে ইচ্ছা অপূর্ণই রইল—অকস্মাৎ ১৯৩০ সালের গোড়ার দিকে অপ্রত্যাশিত ভাবে আমন্ত্রণ এলো হলিউডের প্যারামাউণ্ট পিকচার্সের কর্তা হেস্ লাস্কির কাছ থেকে, একটি ছবি নির্মাণের জন্য। এ নিমন্ত্রণের পশ্চাতে সক্রিয় ছিল হলিউডে 'পোটেমকিন' প্রদর্শনের অপরিমিত

সাফল্য। কিন্তু সোভিয়েট পরিচালকের প্রতি আমেরিকান চিত্রপরিচালকদের প্রায় স্বভাবজ বিরূপতা শেষ পর্যন্ত প্যারামাউণ্ট পিক্চার্সের প্রস্তাবকে বানচাল করে দিলো। "সাটার্স গোল্ড" এবং বিখ্যাত উপন্যাস "অ্যান আমেরিকান ট্র্যাজেডি"র চিত্রপরিকল্পনা বাস্তবরূপ পেলনা। তিনমাসের মধ্যে প্যারামাউণ্ট চুক্তি ভঙ্গ করলেন।

বহুকাল থেকেই মেক্সিকো আইজেনস্টাইনকে আকর্ষণ করেছিলো—মেক্সিকো-কে ভিত্তি করে ছবি তৈরীর ইচ্ছা তাঁর মনে ছিল। হলিউডে তাঁর সঙ্গে চার্লি চ্যাপলিনের আলাপ হয়েছিল। চ্যাপলিন আইজেনস্টাইনের মেক্সিকান চিত্রপরিকল্পনার রূপায়ণের জন্য সম্ভাব্য অর্থ সরবরাহকারী হিসাবে বিখ্যাত বামপন্থী লেখক আপ্‌টন সিন্‌ক্লেয়ারের নাম প্রস্তাব করেছিলেন।

সিন্‌ক্লেয়ারের শিল্পমেজাজ ছিল আইজেনস্টাইনএর শিল্পপ্রতিভার সম্পূর্ণ বিপরীতমুখী—তৎসত্ত্বেও এমনকি আইজেনস্টাইনের সঙ্গে অপরিচয় সত্ত্বেও সিনক্লেয়ার তাঁর স্ত্রী এবং বন্ধুদের অনুরোধ করেছিলেন আইজেনস্টাইনের পরিকল্পিত মেক্সিকো-সম্পর্কিত ছবির মূলধন যোগাতে। সিন্‌ক্লেয়ারের অর্থ সাহায্যের ওপর নির্ভর করে আইজেনস্টাইন তাঁর সহকর্মী আলেকজান্দ্রভ্ ও আলোকচিত্রী টিসেকে নিয়ে মেক্সিকোতে গেলেন "কে ভিভা মেক্সিকো" নামে এক মহাকাব্যোপম চিত্রনির্মাণের সঙ্কল্প নিয়ে—সে সঙ্কল্পের ব্যর্থতা এক বিরাট ইতিহাস।

মেক্সিকোর বিচিত্র ঐতিহাসিক ধ্বংসাবশেষ, অপূর্ব প্রাকৃতিক দৃশ্য আইজেনস্টাইনকে মুগ্ধ করেছিল। তিন মাসের মধ্যে প্রস্তুত হল মুখবন্ধ থেকে উপসংহারে নিবদ্ধ চার অধ্যায় সম্বলিত মেক্সিকোর জীবনেতিহাস রচনার বিশাল চিত্রপরিকল্পনা। প্রায় ২,১৩,০০০ ফুট শট্ নিয়ে সেগুলোকে হলিউডে পাঠালেন 'ডেভেল্প' করবার জন্য। ইতিমধ্যেই সিনক্লেয়ারের প্রতিনিধি, তাঁর শ্যালকপ্রবর, আইজেনস্টাইনের প্রতি কোন কারণে বীতশ্রদ্ধ হয়েছিলেন। তাঁর কুমন্ত্রণায় প্রভাবিত হয়ে সিন্‌ক্লেয়ার সে শট্‌গুলি আইজেনস্টাইনকে ফেরত পাঠালেন না এবং সকল রকম অর্থ সাহায্য বন্ধ করে দিয়ে চুক্তি প্রত্যাহার করলেন। বিফল মনোরথ আইজেনস্টাইন ১৯৩২ সালে দেশে ফিরে গেলেন। "কে ভিভা মেক্সিকো"র চিত্রসম্ভাবনা চিরতরে লুপ্ত হল।

দেশে ফিরেও তাঁর আশা ছিল চুক্তিভঙ্গ করলেও সিনক্লেয়ার তাকে অন্তত গৃহীত 'শট্'গুলি ফেরত পাঠাবেন সম্পাদনার জন্য। সে আশাকে নির্মূল

করে দিয়ে সিন্‌ক্লেয়ার সে ফিল্মগুলি হলিউডের এক চিত্রব্যবসায়ীকে দিলেন, তার সম্পাদনায় প্রস্তুত হল "থাণ্ডার ওভার মেক্সিকো" (১৯৩৩)—সে ছবিতে মুখবন্ধ এবং উপসংহারএর সঙ্গে মূলচিত্রনাট্যের মধ্যে একটি মাত্র অধ্যায় সন্নিবিষ্ট হয়েছিল। আপ্‌টন সিন্‌ক্লেয়ার ঘোষণা করলেন যে এ ছবি সম্পূর্ণভাবে আইজেনস্টাইনের সম্পাদনা পরিকল্পনা অনুযায়ী নির্মিত,—কিন্তু সেটা যে আদৌ সম্ভব নয় একথা জানিয়ে আইজেনস্টাইনের সমর্থকেরা সে মিথ্যা ঘোষণার তীব্র প্রতিবাদ করলেন—কেননা আইজেনস্টাইন কখনও কোন "শুটিং স্ক্রিপ্ট্‌" ব্যবহার করতেন না, তাই তাঁর সম্পাদনা-কল্পনা তাঁর নিজের মনেই থাকত, অন্যের নকলনবিশীর জন্য তাঁকে কখনও লিপিবদ্ধ করতেন না। এ প্রসঙ্গে আইজেনস্টাইনের সমর্থকদের এবং সিনক্লেয়াবের মধ্যে কদর্য বাদপ্রতিবাদ চলচ্চিত্র শিল্পের ইতিহাসে এক কলঙ্কময় অধ্যায়। ঐ কুৎসিত বাক্‌বিতণ্ডার মধ্যে আইজেনস্টাইন স্বয়ং অবশ্য নীরব ছিলেন। 'নেগেটিভ্‌'গুলি ফিরে পাবার সকল রকম চেষ্টা ব্যর্থ হল। শোনা গেল সিন্‌ক্লেয়ার সমস্ত 'নেগেটিভ্‌'গুলি 'স্টক্‌ শট্‌' হিসাবে হলিউডের বিভিন্ন চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীদের কাছে বেচে দিয়েছেন। ভগ্নমনোরথ আইজেনস্টাইন একথা বিশ্বাস করেছিলেন—আর সকলেও সে বিশ্বাসে সায় দিয়েছিল।

১৯৩৮ সালে গত মহাযুদ্ধের প্রাক্কালে আমি আমেরিকায় গিয়ে শুনতে পেলাম যে ঐ সংবাদ সম্পূর্ণ মিথ্যা গুজব—"থাণ্ডার ওভার মেক্সিকো"তে ব্যবহৃত শটগুলি ছাড়া সব ছবিই হলিউডের স্টক্‌ শট গুদামে বাক্সবন্দী হয়ে পড়ে আছে। লণ্ডনের একাডেমি সিনেমা আমাকে নির্দেশ দিলেন সিনক্লেয়ারের কাছ থেকে ছবিগুলি কিনে নিয়ে মস্কোতে আইজেনস্টাইনকে পাঠাবার চেষ্টা করতে। তাঁরা সেই সঙ্গে আইজেনস্টাইন-কৃত সম্পাদনায় নির্মিত ছবির আন্তর্জাতিক প্রদর্শনের দায়িত্বও নিয়েছিলেন। যুদ্ধের ভয়ে একাডেমি সিনেমা যখন তাঁদের সে পরিকল্পনা বাতিল করলেন, তখন সিন্‌ক্লেয়ারের সঙ্গে অনেক কথাবার্ত্তা হয়ে গেছে। আমি তখন আমেরিকাস্থ সোভিয়েট ফিল্ম সংক্রান্ত সরকারী কর্মচারীদের অনুরোধ করলাম ছবিগুলি কিনে নিয়ে আইজেনস্টাইনকে পাঠাতে। হলিউড এবং মস্কোর মধ্যে প্রচুর তারবার্ত্তা বিনিময়ের অন্তে যখন ব্যাপারটার একটা নিষ্পত্তি হয়ে এসেছে এমন সময়ে—ঠিক দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের প্রারম্ভে যোগাযোগ ব্যাহত হয়ে গেল।

ইতিমধ্যে শোনা গেল কোন এক চিত্রোৎসাহী ব্যক্তি সিনক্লেয়ারের সঙ্গে

দেখা করেছেন ছবিগুলি কিনে নেবার জন্য—মতলব হোল কোনরকম জোড়াতালি লাগিয়ে একটি শিক্ষামূলক চলচ্চিত্র তৈরী করা! ঐ সর্বনাশের হাত থেকে পরিত্রাণের জন্যই আমি স্বয়ং বহু চেষ্টায় সেগুলোকে আইজেনস্টাইন কথিত আদর্শ অনুযায়ী সম্পাদিত করে "টাইম ইন দি সান" ছবিটি প্রস্তুত করলাম যাতে আইজেনস্টাইনের মূল পরিকল্পনার আভাসটুকুও অন্তত বেঁচে থাকে।

আইজেনস্টাইনএর চিত্রনির্মাণের মূলভিত্তি ছিল বিভিন্ন চিত্রকল্পের পারস্পরিক সম্বন্ধানুযায়ী সংযোজনা করবার নিজস্ব পদ্ধতি। অতএব সে পদ্ধতির প্রয়োগ বিনা 'টাইম ইন দি সান' যে মূল পরিকল্পনার কঙ্কালস্বরূপ একথা পূর্বেই স্বীকার্য। এ ছবি যদি আইজেনস্টাইন নিজে সম্পাদনা করতেন তবে এর জন্য কোন ব্যাখ্যামূলক সহভাষণ প্রয়োজন হতোনা আর এর প্রকৃতিও এরকম ডকুমেণ্টারিসুলভ হতোনা। এ কথা প্রায় নিশ্চিত সত্য যে আইজেনস্টাইন যদি ছবিটি সম্পূর্ণ করতে এবং স্বয়ং তার সম্পাদনা করতে পারতেন তবে "কে ভিভা মেক্সিকো"তে আমরা আইজেনস্টাইনের মহোত্তম শিল্পসৃষ্টির স্বাক্ষর পেতাম।

"কে ভিভা মেক্সিকো" ছবির বিষয়বস্তু "মেক্সিকোর জীবন্ত ইতিহাস"। প্রথমে ঐ ইতিহাসের একটি ছয়ভাগে বিভক্ত চলচ্চিত্র কাঠামো প্রস্তুত করেছিলেন—প্রথমে একটি মুখবন্ধ তারপর ক্রমানুসারী চারটি "গল্প", শেষে একটি উপসংহার। এই কাঠামোটি "টাইম ইন দি সান"এ অনুসৃত অবশ্য 'চতুর্থ গল্প'টির কোন শট্ নেওয়া হয়নি বলে সেখানে লিখন এবং শব্দ প্রয়োগের সাহায্যে শূন্যস্থান পূর্ণ করে ইতিহাসের ধারাবাহিকতা রক্ষার চেষ্টা করা হয়েছে। এবং 'টাইম ইন দি সান' মূল পরিকল্পনার ছায়ামাত্র হওয়া সত্ত্বেও আইজেনস্টাইনের দৃশ্যরচনার অপ্রতিদ্বন্দ্বী গঠন-কৌশলের স্বাক্ষর এতে লভ্য, তাছাড়া এছবি মেক্সিকোর প্রতি আইজেনস্টাইনের আন্তরিক আকর্ষণের দলিলস্বরূপ এবং পরবর্তী মেক্সিকান চলচ্চিত্রশিল্পে এ ছবির প্রভাব সুপ্রকট।

"মৃত্যু। নরকঙ্কালের স্তূপ……শৈলকঙ্কাল……যে জগৎ অতীতে সজীব ;… বর্ত্তমানে বিলীন……পাষাণপ্রতিমা। আর রক্তমাংস দিয়ে গড়া মানুষের মুখ ……যে মানুষ হাজার হাজার বছর আগেও জীবলীলায় মেতেছিল সেই একই মানুষ ; অনড়, অপরিবর্ত্তনীয়, অশেষ। আর, মৃত্যুবিষয়ে মেক্সিকোর সুগভীর

প্রজ্ঞা। জীবন ও মরণের ঐক্যসূত্র। একের নয়, অপরের আবির্ভাবে গড়া চিরন্তনের চক্রাবর্ত্তন। আর আবর্ত্তনের চিরন্তনতাকে নিবিড়ভাবে উপভোগ করবার ক্ষমতায় সমৃদ্ধ মেক্সিকো।”

……উপরি-উক্ত জীবনবোধকেই সম্প্রসারিত করে একটি কাব্যধর্মী চিত্রনাট্য রচনা করেছিলেন আইজেনস্টাইন—অবশ্য তাতে সমস্ত দৃশ্যের বিস্তৃত এবং পূর্ণবর্ণনা লভ্য নয়। ইউকাটানের মায়াসভ্যতার ধ্বংসাবশেষ থেকে চিত্রকল্পনার যে আদর্শ তিনি গ্রহণ করেছিলেন মুখবন্ধেই তার পরিচয় লিপিবদ্ধ :—

“মুখবন্ধ। সময়—অনাদি অনন্ত। আজ, কিংবা বিশবছর আগে, অথবা হাজার বছর আগে। কারণ, ধ্বংসাবশেষ ও পিরামিডে আকীর্ণ ইউকাটান দেশের অধিবাসীরা সযত্নে রক্ষা করছে তাদের পূবপুরুষের কীর্ত্তি মায়াসভ্যতার ভগ্নচিহ্ন। পাথর……দেবতা……আর মানুষ।

মুখবন্ধের প্রথম দৃশ্য :—সুদূর অতীতে……ইউকাটানের পৌত্তলিকদের মন্দিরের সারি,……পবিত্র নগরী আর মহিমান্বিত পিরামিড্‌। অতীতের ছায়া যেখানে বর্ত্তমানের ওপর রাখে তার শীর্ণ অবলেশ সেই মৃত্যুর রাজ্য আমাদের ছবির যাত্রাকেন্দ্র। অতীত স্মরণের প্রতীকরূপে মায়াসভ্যতার শেষকৃত্যস্বরূপ একটি সমাধি অনুষ্ঠান।”

কিন্তু মৃত্যুকে সর্বদাই অনুসরণ করে নবজীবনের প্রতিশ্রুতি,…… “টাইম ইন দি সান”এ তাই মৃত্যুকে দেখানো হয়েছে জীবনের পটভূমিকায়। মুখবন্ধে শবানুষ্ঠানের পরেই দেখানো হয়েছে প্রেমিক-প্রেমিকার একটি মিলন দৃশ্য। তারপর চারটি গল্পে মেক্সিকোর ইতিহাসের নির্বাচিত চারটি অধ্যায় সুপরিকল্পিত বৈপরীত্যে গ্রথিত হয়েছে। প্রথম গল্প “ফিয়েস্তা”তে স্পেনীয় অধিকার এবং খৃষ্টধর্ম প্রচারের প্রতীকী উপস্থাপনা করা হয়েছে ‘ইম্‌প্রেশনিস্ট’ উপায়ে—দেখানো হয়েছে “তরবারী ও ক্রুশের” জয় এবং ষাঁড়ের লড়াইএর প্রমোদের প্রবর্ত্তন। মৃত্যুর বাস্তব এবং রূপকাশ্রিত প্রতিকৃতি হল এ গল্পের বিষয়বস্তু। কিন্তু এর পরেই আসে ‘তেহুয়ানতেপেক’এর এক রৌদ্রতপ্ত গ্রামে একটি বিবাহোৎসবের ‘কাহিনী’। একটি নৃত্যপদ্ধতির নামানুসারে এ কাহিনীর শিরোনামা ‘সাণ্ডুঙ্গা’—প্রাণোচ্ছলতাই এ কাহিনীর মূল সুর। কিন্তু চিরন্তন চক্রের আবর্ত্তনে আবার মৃত্যু আসে জীবনের অন্তে। তৃতীয় গল্পের নাম “ম্যাগ্‌ওয়ে” (‘থাণ্ডার ওভার মেক্সিকো’ ছবিটির সবটাই এই তৃতীয় গল্পের অন্তর্ভূক্ত ; ‘টাইম ইন দি সান’এও এ অংশটি অন্তর্গত) এ কাহিনীর মাধ্যমে

দৃশ্যমান হয়েছে, "উগ্রতা, পৌরুষ, ঔদ্ধত্য ও দৃঢ়তা"। ১৯০৬ সালে মেক্সিকোর রুক্ষ মালভূমিতে স্পেনীয়দের হাতে আজটেকদের চরম লাঞ্ছনার রক্তাক্ত ইতিহাসকে কেন্দ্র করে এই অধ্যায় রচিত। একটি আজ্‌টেক মেয়েকে স্পেনীয়দের ধর্ষণ থেকে উদ্ধারে ব্রতী তিনটি পিওন (ভূমিদাস) এর বিদ্রোহ এবং পরিণামে তাদের ঘোড়ার পায়ের তলায় নৃশংস মৃত্যুর কাহিনী এ গল্পের আখ্যান বস্তু। চতুর্থ গল্পটির কোন শট্‌ই গৃহীত হয়নি। 'সল্‌ডাডারা' গল্পটিতে অভিপ্রেত ছিল ১৯১০ সালের মেক্সিকো-বিদ্রোহের সফলতার প্রতীকী চিত্রায়ন—যুদ্ধের মধ্যেই একটি নবজাতকের পৃথিবীতে আগমন চিত্রিত করে আধুনিক মেক্সিকোর অভ্যুত্থানকে উপস্থাপিত করবার কথা ছিল এই গল্পে। "টাইম ইন দি সান"এ এই ফাঁক ভরাট করা হয়েছে লিপির সাহায্যে আর সঙ্গীতসম্বলিত শব্দ-প্রয়োগে। সর্বশেষে উপসংহার—মৃত্যু দিবসের উৎসবে মুখবন্ধ ও পূর্ববর্ত্তী গল্পগুলি থেকে ভাব আহরণ করে একসূত্রে গাঁথা হয়েছে এক আনন্দানুষ্ঠানের দৃশ্যে, যে অনুষ্ঠানে মেক্সিকোবাসী অতীতকে স্মরণ করে আর জানায় মৃত্যুর প্রতি তাদের প্রবল ঘৃণা। মৃত্যুর রাজ্যে এ ছবির যাত্রারম্ভ, আর অতীতাবশেষ ও মৃত্যুর ওপরে জীবনের জয় ঘোষণায় এ ছবির সমাপ্তি। কার্ডবোর্ডের তৈরী নকল মুখোসের আড়াল থেকে জীবনের স্মিতানন ফুটে ওঠে, জীবনের বেগ, অগ্রে ধাবমান, মৃত্যুর পলায়ন, একটি ছোট 'রেড ইণ্ডিয়ান' ছেলে সযত্নে তার মৃত্যুমুখোশ খুলে ফেলে, তার মুখে এক সংক্রামক হাসির আলো, নব অভ্যুদিত মেক্সিকোর সে সমুজ্জ্বল প্রতিনিধি।

একথা সহজেই বলা যায় যে "কে ভিভা মেক্সিকো"র জন্য গৃহীত শটগুলি চলচ্চিত্রশিল্পের ইতিহাসে আলোকচিত্ররচনার সর্বশ্রেষ্ঠ নিদর্শন। মেক্সিকো-বাসীদের যেভাবে আইজেনস্টাইন পরিচালিত করেছেন তাও পরম বিস্ময়কর। 'কে ভিভা মেক্সিকো'র ভাববস্তুর সারাংশ হল উপনিবেশ প্রথার উত্থানপতনের আন্তর্জাতিক ইতিহাস। বহুলোকের প্রশংসাধন্য এবং কিছুলোকের নিন্দাবিদ্ধ "টাইম ইন দি সান" সেই মহৎ শিল্পসম্ভাবনার প্রতিধ্বনিমাত্র—পুনরুক্তিদোষের আশংকা সত্বেও সেকথা বার বার মনে করিয়ে দেওয়া দরকার। তবে সমস্ত নিন্দাস্তুতির মধ্যে সবচেয়ে আশ্চর্য্যজনক হল ১৯৫৬ সালে গয়া শহরে প্রদর্শন-কালে এক বিশাল জনতার চিত্তে এ ছবির অভাবিত প্রতিক্রিয়া। ছবির বক্তব্য হৃদয়ঙ্গম করা হয়তো কারো সম্ভব হয়নি, কিন্তু তাঁরা গভীরভাবে অভিভূত হয়েছিলেন। অল্পবয়স্ক দর্শকদের মধ্যে কয়েকজন ত এ ছবিতে মেক্সিকোকে

ভারতবর্ষেরই অদেখা অংশবিশেষ বলে ভুল করেছিলেন।

আবহসঙ্গীতে অংশগ্রহণ করেছিলেন ত্রিশজন মেক্সিকান পল্লীশিল্পী—লোক-সঙ্গীত ও কিছু মৌলিক সঙ্গীতকে ছবিতে ব্যবহৃত চিত্রকল্পের সঙ্গে সমমাত্রায় সংযোজন করা হয়েছিল। সে সময়ে এ জাতীয় ব্যবহার পরীক্ষামূলকতার দাবী রাখতে পারে।

সহবিবরণ চারটি পৃথক কণ্ঠে গৃহীত হয়েছিল—এ কাজে ইংলণ্ড-এর প্রামাণ্য চিত্রনির্মাতা পল বার্ণফোর্ড ছিলেন আমার সহকর্মী।

## পাঁচ

মস্কোতে ফিরে এসে আইজেনস্টাইনকে দ্বয়ী প্রতিকূলতার সম্মুখীন হতে হয়েছিল—একদিকে ছিল সিন্‌ক্লেয়ারের প্রবঞ্চনা, অপর দিকে স্বদেশে তাঁর শিল্পকৃতি এবং শিল্পাদর্শের প্রবল বিরুদ্ধ সমালোচনা; তিনি জানতেন না তাঁর অনুপস্থিতিকালে স্বদেশে সাংস্কৃতিক জগতের আমূল পরিবর্ত্তনের কথা। চারধারে বাধাপ্রাপ্ত হয়ে শেষ পর্যন্ত তিনি ইন্‌স্টিটিউট অফ্ সিনেমাটোগ্রাফীতে অধ্যাপনার দায়িত্ব নিলেন, বাকি সময়টা নিজেকে মগ্ন রাখলেন শিল্পের নানা বিষয়ক গবেষণায়, এমনকি নৃতত্ত্ববিদ্যাও তাঁর চর্চার বিষয় হল। ঐ গবেষণার উদ্দেশ্য ছিল দ্বিবিধ—চলচ্চিত্রশিল্পমাধ্যমকে সমৃদ্ধতর করা এবং মেক্সিকোপর্বের ব্যর্থতার দুঃখ ভুলে থাকবার প্রচেষ্টা।

১৯৩২ সালের বসন্তকাল থেকে শুরু করে ১৯৩৫ সালের প্রাক্কাল পর্যন্ত আইজেনস্টাইনের সৃষ্টিশীলতা প্রকাশের অভাবে স্তব্ধ; পঁচাত্তরটি ছাত্রকে সিনেমাশিল্পবিষয়ে শিক্ষাদান এবং চিত্রনাট্যরচনার কাজে বয়ঃকনিষ্ঠদের পরামর্শ দান—এর মধ্যেই তাঁর সমস্ত কর্ম সীমাবদ্ধ ছিল। শিক্ষক হিসাবেও তিনি আপন কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছিলেন। ১৯৩৫ সালের জানুয়ারী মাসের গোড়ার দিকে মস্কোতে সিনেমাটোগ্রাফী সম্পর্কিত আলোচনার জন্য একটি সভা অনুষ্ঠিত হয়েছিল—আইজেনস্টাইন সেখানে সভাপতিত্ব করবার নিমন্ত্রণ পেলেন। উপস্থিত ব্যক্তিবর্গ একের পর একে উঠে তথাকথিত "আঙ্গিক সর্বস্বতা"র জন্য আইজেনস্টাইনের কাজের তীব্র নিন্দা করলেন, ১৯২৯ সাল থেকে শুরু করে সে পর্যন্ত কোন ছবি নির্মাণ না করবার "কর্মবিমুখতা" ধিক্কৃত হল। "সমসাময়িক জীবনধারা থেকে বিচ্যুতি"র অপরাধে তাঁর উদ্দেশ্যে সর্বসমক্ষে অপমান বর্ষিত

হল। সর্বশেষে কৃতকর্মের শাস্তি স্বরূপ তাঁকে একটি ছবি পরিচালনা করে "ভ্রম সংশোধনের" সুযোগ দেওয়া হল।

"বেজ্‌হিন মেডো"র পরিচালনার দায়িত্ব গ্রহণ করে আইজেনস্টাইন আবার চলচ্চিত্র পরিচালনার কাজে নামলেন, কিন্তু অন্যান্য অনেক সম্ভাবনার মত এ ছবিও সম্পূর্ণ করা সম্ভব হলনা। অসমাপ্ত ছবিটি এ পর্যন্ত কারো নয়নগোচর হয়নি, যদিও তার অস্তিত্বের সম্ভাবনা আজও লুপ্ত নয়। প্রচুর পরিবর্ত্তনের পরও এ ছবির কাজ বন্ধ করে দেওয়া হল, প্রকৃতপক্ষে তার জন্য দায়ী আইজেনস্টাইনের প্রতি বৈরীভাবাপন্ন এক হীনচেতা সরকারী কর্মচারীর কুমন্ত্রণা। আইজেনস্টাইনকে তাঁর "দোষ" স্বীকার করতে হল, ঘোষণা করতে হল যে তাঁর শিল্পচিন্তা ছিল "ভ্রান্ত"। অপরাধ মার্জ্জনান্তে তাঁকে ভ্রমসংশোধনের এবং প্রায়শ্চিত্তের উপায় হিসাবে আরেকটি ছবির জন্য চুক্তিবদ্ধ করা হল তারই ফল অভাবিত সাফল্যমণ্ডিত ঐতিহাসিক ছবি "আলেকজাণ্ডার নেভ্‌স্কি" (১৯৩৭-৩৮)।

১৯২৮ সালে, "জেনারেল লাইন" নির্মাণকালেই আইজেনস্টাইন, পুডভ্‌কিন ও আলেকজাণ্ড্রভ সবাকচিত্র সম্পর্কে একটি যুগ্ম ইস্তাহার প্রকাশ করেন; সে ইস্তাহারে দ্ব্যর্থহীন ভাষায় সবাকচিত্রের যে আদর্শ রচনা করা হয়েছিল তাতে বলা হয়েছিল যে, কথা বা অন্যপ্রকারের শব্দের ব্যবহার 'সাহিত্যিক' বা নাট্য শিল্পীর দৃষ্টিকোণ থেকে করা হবেনা। ছবিতে ব্যবহৃত চিত্রকল্পের 'টোন'এর সঙ্গে সমমাত্রায় সম্পাদনা করে চিত্রকল্পের সঙ্গে শব্দকে একাত্ম করে তুলতে হবে। বহুকাল পরে 'আলেকজাণ্ডার নেভ্‌স্কি'তে সে আদর্শকে তিনি প্রথম রূপ দিতে সক্ষম হলেন বটে, কিন্তু থিয়েটারের পেশাদারী অভিনেতাদের নিয়োগে প্রস্তুত জাঁকজমকপূর্ণ অপেরাধর্মী ছবিটির সঙ্গে তাঁর পূর্বকৃতির প্রকৃতিগত পার্থক্য অপরিমেয়। অবশ্য এ ছবিটি আইজেনস্টাইন এবং রাশিয়ার অন্যতম সুরস্রষ্টা প্রোকোফিয়েভের যুগ্মকর্মে, দৃশ্যের ও শ্রাব্যের অপূর্ব সমন্বয়ের নিদর্শন। এ ছবির সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ চিত্রাংশ "বরফের ওপর যুদ্ধে"র দৃশ্যটি, আলোকচিত্র গ্রহণ ও সুরারোপের অপূর্ব সমন্বয়ে এ অংশ চলচ্চিত্র শিল্পের ইতিহাসে একটি শ্রেষ্ঠ কীর্ত্তি।

কিন্তু এ ছবির বিষয়বস্তু হিসাবে ত্রয়োদশশতকে জার্মানী থেকে টিউটনদের রাশিয়া আক্রমণের ঐতিহাসিক ঘটনা অবলম্বন করা হয়েছিল—রাজনৈতিক উদ্দেশ্যসাধনের প্রত্যক্ষ উপায়রূপে। হিট্‌লার ও নাৎসী বাহিনীর অভ্যুত্থান

রাশিয়াকে ভীত করেছিল, তাই প্রাচীন জার্মান যোদ্ধাদের পরাজয় চিত্রিত করে আধুনিক জার্মান যোদ্ধাদের সতর্ক করা হল। স্বদেশে এছবি অভাবনীয় জনপ্রিয়তা অর্জ্জন করেছিল। বহুকাল ধরে প্রত্যাহৃত থাকবার পর, সরকারী পুরস্কার হিসাবে আইজেনস্টাইনের ভাগ্যে জুটল "অর্ডার অফ্ লেনিন"।

অকস্মাৎ রাজনৈতিক পরিস্থিতির ওলটপালট হোল—২য় মহাযুদ্ধের প্রাক্কালেই হিট্‌লারীয় জার্মানী এবং স্টালিনীয় রাশিয়ার মধ্যে মৈত্রীচুক্তি সম্পাদিত হল। অবিলম্বে "নেভস্কি" প্রত্যাহার করা হল—পুনঃ প্রদর্শনের ছাড়পত্র পেয়েছিল ১৯৪১ সালের গ্রীষ্মে—রাশিয়া যখন নাৎসীজার্মানীর আক্রমণে আতঙ্কিত। আইজেনস্টাইন যদি জার্মানবাসী হতেন তবে হয়তো পিতৃকুলের কৌলিন্যের দায়েই তাঁকে বুকে লাগাতে হোত পাঁচকোনা "স্টার অফ্ ডেভিড", কিংবা তাঁকে হতে হোত পলাতক বাস্তুহারা, অথবা "কনসেন্ট্রেশন ক্যাম্পে" চরম লাঞ্ছনা আর নৃশংস মৃত্যুতে তাঁর জীবনের বীভৎস পরিসমাপ্তি ঘটত। কিন্তু রাশিয়াতে আইজেনস্টাইন ছিলেন খ্যাতির শীর্ষে সমাসীন, তার দৌলতেই তাঁর ইহুদীত্বকে সবাই ভুলেছিল।...১৯৪০ সালে একুশে নভেম্বর 'বোলশই' থিয়েটরে বিখ্যাত জার্মান সুরস্রষ্টা হ্বাগনারএর গীতিনাট্য "দি ভালকাইরি" মঞ্চস্থ হল আইজেনস্টাইনের প্রযোজনায়—উদ্দেশ্য সম্ভবত রাশিয়া ও জার্মানীর সাংস্কৃতিক সম্পর্কের পুষ্টিসাধন। কিন্তু রাজনীতির মরণাত্মক খেলায় আবার এল অদল-বদলের পালা। চুক্তিভঙ্গ করে জার্মানী রাশিয়াকে আক্রমণ করবার ছমাস পরেই 'নেভ্‌স্কি'র পুনর্মুক্তি ঘটল। অতঃপর প্রস্তুতি শুরু হল তাঁর জীবনের সর্বশেষ শিল্পকর্মের—ষোড়শ শতাব্দীর রাশিয়ার জাতীয় ঐক্যের নিয়ন্তা জার আইভান্ দি টেরিব্‌ল্‌এর অসাধারণ জীবনকাহিনী অবলম্বনে পরিকল্পিত ত্রিখণ্ডে বিভক্ত বিশাল চিত্রকল্পনা।

ঐ মহৎ অথচ অসমাপ্ত চিত্রকীর্ত্তির জন্য আইজেনস্টাইন যে চিত্রনাট্য রচনা করেছিলেন তা মিলটনী ভাষায় লিখিত এক গদ্যকাব্য বিশেষ। ছবির প্রথম ও দ্বিতীয় ভাগ প্রস্তুত হয়েছিল যুদ্ধের সময়েই মস্কো থেকে বহুদূরে অবস্থিত আল্‌মা আটাতে। তৃতীয় ভাগ নির্মাণের সময় পাননি তিনি।

একথা বোধহয় অত্যুক্তি নয় যে পরিকল্পনার বৈভবে এবং শিল্পশৈলীর অনন্যতায় এ ছবি চিত্রজগতে অপ্রতিদ্বন্দ্বী। আইভানের চরিত্র সম্পর্কে ঐতিহাসিকেরা দ্বিমত। কেউ তাঁকে চিত্রিত করেছেন এক স্নায়ুরোগগ্রস্ত শয়তানরূপে, কারো বর্ণনায় তিনি রাশিয়ার ঐক্যসাধক প্রাজ্ঞ রাষ্ট্রনেতা। আইভানের চরিত্র

এ ছবির পরিকল্পনার অনেক আগেই আইজেনস্টাইনের মনোযোগ আকর্ষণ করেছিল, কিন্তু তাঁর ছবিতে যে আইভান উপস্থাপিত তার সঙ্গে সেই পূর্বের ধারণার কোন সাদৃশ্য নেই। ছবিতে আইভান একটি জটিল দ্বন্দ্বক্ষুব্ধ মানবচরিত্র, ক্রূর-ষড়যন্ত্রের ফলে পাকচক্রে পড়ে ধর্মীয় নেতাদের প্রতি বৈরীভাবাপন্ন অথচ নিজে মিষ্টিকচিত্ত। ছবির অন্যান্য চরিত্রগুলিও সাধারণ জীবনের সীমা-অতিক্রান্ত।

মুক্তির সঙ্গে সঙ্গেই আইভান (প্রথম খণ্ড) আইজেনস্টাইনের এতাবৎ বাস্তব-মুখিতায় আস্থাশীল দর্শকবৃন্দকে বিস্ময়ে বিমূঢ় করে দিল। বাস্তববাদের সকল-রকমের স্পর্শ থেকে এ ছবি মুক্ত এবং বহুদূরে অবস্থিত—চলচ্চিত্রের ইতিহাসে সম্পূর্ণ অ-পূর্বদৃষ্ট এক ভঙ্গিপ্রধান শৈল্পিক অতিরঞ্জন এ ছবির চিত্রভাষার অন্যতম বৈশিষ্ট্য। এ ছবিতে চেরকাস্ফ (ইনি 'নেভস্কি'র ভূমিকাতেও অবতীর্ণ) প্রমুখ বিখ্যাত নটের অভিনয়কে সময় বিশেষে মনে হয় যেন বাইজেণ্টাইন প্রাচীরচিত্রের মূর্তিগুলি প্রাণবন্ত হয়েছে, কখনও বা তাতে জাপানী ভঙ্গি প্রধান কাবুকী পদ্ধতির প্রয়োগ চোখে পড়ে, আবার স্থানবিশেষে অভিনেতৃদের দেহভঙ্গিমা এল্ গ্রেকোর চিত্রাঙ্কনের স্মারক।

শিল্পগত বিচারে বলা চলে, বিভিন্ন শিল্পাঙ্গ থেকে রসদ সংগ্রহ করে নিজস্ব প্রতিভার জারকরসে জীর্ণ করে অভিনব চলচ্চিত্রসৃষ্টির উজ্জ্বলতম নিদর্শন "আইভান দি টেরিবল্"। সংক্ষেপে এ ছবির আখ্যাত বস্তু নিম্নরূপ :—মস্কোর যুবরাজ আইভানের রাজ্যাভিষেক এবং সমগ্র রাশিয়ার সম্রাট উপাধি লাভের দৃশ্য দিয়ে এ ছবির শুরু। আনাস্টাসিয়ার সঙ্গে আইভানের সম্ভাব্য বিবাহ-বন্ধনকে উপস্থিত সামন্ত প্রভুরা সুনজরে দেখছেন না। আইভানের খুড়ী ইউফ্রোসিনিয়া ঐ সামন্তনৃপতিদের একত্র করে আইভানের বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্র করলেন—লক্ষ্য হল আইভানের জায়গায় নিজের বুদ্ধিবিকল পুত্র ভ্লাডিমিরকে সিংহাসনে বসানো। আইভানের বিবাহসভায় ইউফ্রোসিনিয়ার অনুচরবর্গ অতর্কিতে প্রবেশ করল— আইভানকে রাজ্যচ্যুত করার জন্য—কিন্তু তাদের মধ্যে অনেকেই শেষ পর্যন্ত আইভানের সমর্থকে পরিণত হল। কাজান শহর থেকে তাতার দস্যুদের দূত মস্কোতে এল অর্থের দাবী নিয়ে—প্রত্যুত্তরে নিয়ে গেল তাদের বিরুদ্ধে আইভানের যুদ্ধঘোষণার বার্তা। এর পরের দৃশ্য—যুদ্ধশেষে কাজান অধিকার, কিন্তু যুদ্ধজয়ের পরেই আইভান মরণাপন্ন রোগে আক্রান্ত হলেন। মৃত্যুশয্যায় আইভান ভূস্বামীদের ডেকে তাঁদের অনুরোধ করলেন

তাঁর মৃত্যুর পর তাঁরা যেন তাঁর শিশুপুত্রকে মস্কোর সিংহাসনে বসান। তাঁরা সদম্ভে সে প্রস্তাব অগ্রাহ্য করলেন, এমনকি আইভানের অন্তরঙ্গ বন্ধু কুর্বস্কিও তাঁকে ত্যাগ করলেন, শুধু তাই নয়, আইভানের মৃত্যু নিশ্চিত জেনে তাঁর স্ত্রী আনাস্টাসিয়াকে প্রেম নিবেদন করলেন। অত্যাশ্চর্যভাবে আইভান সুস্থ হয়ে রাশিয়ার পশ্চিম সীমান্তের সুইডিশ ও পোলিশ্ ও অন্যান্য শত্রুদের দমন করতে গেলেন। বৃটিশ যুদ্ধজাহাজের আশায় ইংলণ্ডের রাণী এলিজাবেথের সঙ্গে মৈত্রী স্থাপন করলেন। ইতিমধ্যে আইভানের সকল প্রেরণার উৎস তাঁর স্ত্রী আনাস্টাসিয়াকে হত্যা করবার নিষ্ঠুর ষড়যন্ত্র করছেন ইউফ্রোসিনিয়া। ভাগ্যের পরিহাসে আইভান্ স্বয়ং ইউফ্রোসিনিয়ার দেওয়া বিষপাত্র অজানিতে তুলে ধরলেন স্ত্রীর মুখে। পরের দৃশ্যে আইভান স্ত্রীর মৃতদেহের ওপর শোকাভিভূত ; সেনাধ্যক্ষরা যুদ্ধের সংবাদ দিলেন। পরাস্ত আইভান্ মস্কো ত্যাগ করে এক মঠে আশ্রয় নিলেন কিন্তু প্রজাবৃন্দের বিপুল বাহিনী এলো তাঁর কাছে তাঁকে পুনরায় সম্রাটের আসনে বসাবার বাসনা নিয়ে। এইখানেই প্রথম খণ্ডের সমাপ্তি।

এ ছবির নির্মাণ কার্যে আইজেনস্টাইন যে পরিমাণ যত্ন ও সতর্কতা অবলম্বন করেছিলেন খুব সম্ভবত আর কোন ছবির ভাগ্যে তা জোটেনি। কেবলমাত্র চিত্রনাট্য রচনাই নয়, পরিচ্ছদের পরিকল্পনা এবং ঐতিহাসিক স্থাপত্যের অনুসরণে ছবির সেট্ নির্মাণ সমস্তই তাঁর নিজস্ব শিল্পকৃতি। কয়েকটি দৃশ্যের সজ্জার জন্য মিউজিয়াম থেকে অনেক জিনিষ ধার করা হয়েছিল, অভিষেকের দৃশ্যে মঠ থেকে পাদ্রীদের আনা হয়েছিল এবং নিখুঁতভাবে সে অনুষ্ঠানের খুঁটিনাটি চিত্রিত হয়েছিল। এ ছবির আলোচনা প্রসঙ্গে রিচার্ড গ্রিফিথ বলেছেন "সুবিশাল কক্ষ, সাজসজ্জা, শোভাযাত্রা আর নরমুখের ক্লোজ্‌আপ—এ সমস্ত একত্রিত করে "আইভান" মধ্যযুগের রাশিয়ার রক্তাক্ত ইতিহাস রচনা করেছে অত্যাশ্চর্য বিস্তৃতির সঙ্গে। সৃষ্টি ও বিনাশের একত্র সন্নিবেশের আকর আইভানের চরিত্র সেই ঐতিহাসিক ভাবমণ্ডলের জীবন্ত প্রতীক। বাস্তব-জীবনের সীমারেখাকে ছাড়িয়ে এ চরিত্র এত মহৎ হয়ে উঠেছে যে এর মধ্যে ইতিহাসের প্রকৃত আইভানের অনুসন্ধান নিষ্ফল।"

আইভানের ২য় খণ্ড সম্পর্কে গ্রিফিথের উক্তি অধিকতর প্রযোজ্য। শিল্পের যথার্থ আস্বাদনের পক্ষে ছবি দুটির একত্রিত প্রদর্শন প্রকৃষ্টতম উপায়।

আইভানের প্রথম খণ্ডের জন্য আইজেনস্টাইনকে প্রথম শ্রেণীর স্টালিন পুরস্কার দেওয়া হয়েছিল। ১৯৪৪ সালে আলমা আটা থেকে মস্কোতে ফিরে

এসে দ্বিতীয় খণ্ডের সম্পাদনা শুরু করলেন, ১৯৪৬ সালের ফেব্রুয়ারীর একদিনে সে কাজ শেষ হল। সেদিনই রাত্রে ছিল স্টালিন পুরস্কার প্রাপ্তি ঘটিত সম্বর্দ্ধনা সভা। উৎসবমুখরতার মাঝখানে তিনি হঠাৎ হৃদ্‌রোগে আক্রান্ত হন—তাঁকে ক্রেমলিন হাসপাতালে নিয়ে যাওয়া হল—সেখানে জীবনমরণের মাঝখানে দীর্ঘকাল দোলায়মান থাকার কয়েকমাস পরে তাঁকে জানানো হল আইভান দি টেরিবল্‌ এর দ্বিতীয় খণ্ডের ওপর নিষেধাজ্ঞা জারী করা হয়েছে, কেননা ছবিটি নাকি "অনৈতিহাসিক"। আবার এল ভুলস্বীকারের পালা। তবু তাঁর আকাঙ্খা এবং আশা ছিল ২য় খণ্ডের নতুনভাবে সম্পাদনা এবং ৩য় খণ্ড তৈরী করবার, কিন্তু কর্ম ক্ষমতা ফিরে পাবার মত সুস্থতা তিনি আর ফিরে পাননি, শেষ কবছর কাটল ছাত্রসমাজে সাময়িক বক্তৃতাদানে আর অপরিমিত অধ্যয়নে। ১৯৪৮ সালের ৯ই ফেব্রুয়ারী যখন তিনি তাঁর সদ্য লিখিত প্রবন্ধ "রঙিন ছবির তত্ত্ব"এর পাণ্ডুলিপি নিয়ে কাজে রত—তখন তাঁর দরজায় ঘা পড়ল; তাঁর আবালা সুহৃদ্‌ প্রলেটকাণ্ট থিয়েটর ও 'ষ্ট্রাইক' ছবিতে সহকর্মী ম্যাক্সিম স্ট্রাউখ এসেছেন তাঁকে দেখতে। কিন্তু উঠে গিয়ে দরজা খোলা আর হলনা—তার আগেই হৃদরোগের অতর্কিত পুনরাক্রমণে তাঁর নিষ্প্রাণ দেহ ভূলুণ্ঠিত।

আমার সৌভাগ্য হয়েছে আইজেনস্টাইনকে ব্যক্তিগতভাবে জানবার, তাঁর মধ্যে সুদূরচারী কল্পনাশক্তি আর চারিত্রিক দৃঢ়তার সংমিশ্রণ দেখেছি। জ্ঞানের অন্বেষায় দুঃখজয়ী লিওনার্দোর সঙ্গে তাঁর ভাবগত আত্মীয়তা ছিল সুনিবিড়। মনে পড়ে তিনি একদিন বলেছিলেন জীবদ্দশায় কষ্টভোগ করেও তিনি সন্তুষ্ট কেননা তাঁর অন্বিষ্ট ছিল ভাবীকালের প্রয়োজনে বর্ত্তমানের কর্ত্তব্যসাধন! আজকের দিনের সিনেমা শিল্পে শিক্ষার্থীরা আইজেনস্টাইনের ছবি ও লেখা সম্পর্কে তাঁর যন্ত্রণাক্ষুব্ধ জীবদ্দশাকালীন লোকদের চেয়ে অধিক আগ্রহশীল।

হাজার হাজার কথা লেখা হয়েছে আইজেনস্টাইন সম্পর্কে কিন্তু তাঁর সম্পর্কে সর্বশ্রেষ্ঠ সংক্ষিপ্তভাষণ উচ্চারিত হয়েছিল ১৯৩৫ সালের জানুয়ারী মাসে তাঁরই স্বদেশে—এক প্রচণ্ড নিন্দাবাদের প্রত্যুত্তরে। "সাইন্টিফিক সিনেমাটোগ্রাফিক রিসার্চ ইন্‌স্টিটিউটে"র অধিকর্ত্তা লেবেডেফ ছিলেন আইজেনস্টাইনের মুষ্টিমেয় সমর্থকদের একজন। তাঁর শিল্পরীতির সমর্থনে তিনি বলেছিলেন, "প্রকৃত বিদ্বান্‌ তত্ত্বজ্ঞানী, রসায়নশাস্ত্রজ্ঞ আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্রভাষার বিকাশের মূল ও পথ অন্বেষণ করেছেন। তাঁর সব কাজই তাঁর নিজস্ব তত্ত্বের ভিত্তিতে রচিত অভিনব পরীক্ষাকৃতি। আমার মনে হয় তাঁর জন্য একটি পৃথক স্টুডিওর ব্যবস্থা করা

উচিৎ—সেখানে তিনি স্বাধীনভাবে তাঁর শিল্পবিষয়ক পরীক্ষা চালাতে পারবেন—আগামীদিনের চলচ্চিত্র শিল্পের শিক্ষার্থীদের পক্ষে তার সুফলই বর্ত্তাবে।”

আইজেনস্টাইনের শিল্পকৃতির উপসংহার ভারতবর্ষের সঙ্গে প্রত্যক্ষ ভাবেই সম্পর্কিত। 'আইভান দি টেরিবল্'এর ২য় খণ্ডের ওপর নিষেধাজ্ঞা জারীর দশ বছর পরে কে, এ, আব্বাস এবং বি, ডি, গর্গ যখন রাশিয়াতে “পরদেশী” ছবিটির কাজে রত, তখন তাঁদেরই অক্লান্ত প্রচেষ্টায় সেছবির ২য় খণ্ড খুঁজে বার করা হয়েছিল। সে ছবি দেখে তাঁরা যে মন্তব্য করেছিলেন তার ফলেই বিশ্ববাসী ঐ ছবির ভবিষ্যৎ সম্পর্কে নতুন করে আগ্রহশীল হলেন। সেই আগ্রহের প্রেরণাতে ১৯৫৭ সালে আইভানের দ্বিতীয় খণ্ডের বিশ্বমুক্তি ঘটল—বিশ্ববাসী সবিস্ময়ে প্রত্যক্ষ করল আইজেনস্টাইনের সৃজনীপ্রতিভার সর্বশেষ ফলশ্রুতি—এক মহৎ শিল্পীজীবনের যোগ্য উপসংহার।

অনুবাদ : ধ্রুব গুপ্ত

# এলিজাবেথীয় ঐতিহ্যের আলোকে আইজেনস্টাইন

উৎপল দত্ত

চলচ্চিত্র দুনিয়ায় চ্যাপলিনকে এক সর্বশ্রেষ্ঠ এলিজাবেথীয় রূপে চিহ্নিত করা হয়। তাঁর চিত্রায়ণ যদি হয় কমেডি যার মধ্য দিয়ে আমরা জীবনের সুখ, দুঃখ, হাসি, কান্নার ক্ষুরধার রূপটি স্পষ্টভাবে দেখতে পাই, তাহলে, আইজেনস্টাইনের কর্মক্ষেত্র হল ট্রাজেডিকে কেন্দ্র করে।

আইভান দ্য টেরিবল্ শুধু এক প্রজাবৎসল রুশ শাসকের ঐতিহাসিক উপাখ্যান নয়, তা এক ব্যক্তির নিজেকে পর্যবেক্ষণ ও আবিষ্কার করার কাহিনী। নবজাগরণের মানবতার পূজারী টেরেন্সের উপস্থিতি আমরা এর মধ্যে স্পষ্টভাবে অনুভব করি। এর মধ্যে আমরা আরও যা পাই তাহল মানুষের পূর্ণাঙ্গতা এবং তার ভাগবৎ গুণ যা আমাদের হ্যামলেটের কথা মনে করিয়ে দেয়।

১৫০,০০০ ফুট ফিল্মের মধ্য থেকে আইজেনস্টাইন আইভান দ্য টেরিবল্ এর দুটি অংশ সুন্দর ভাবে স্থাপন করার সঙ্গে সঙ্গে সমাপ্তি ঘটে একে ঘিরে যে সমস্ত বিতর্ক দানা বেঁধেছিল তার। কয়েকটি স্থির চিত্রের সাহায্যে প্রথম অংশের একটি সংক্ষিপ্ত ভূমিকা এবং তারপরই শুরু হয় ছবিটির দ্বিতীয় অংশ। এর সমাপ্তি পরিলক্ষিত হয় আলেকজাণ্ড্রভ লিবার্টিতে তোলা আইভানের এক চিত্তাকর্ষক দৃশ্যে। এরপর একে একে ক্যামেরায় ধরা পড়ে কয়েকটি দৃশ্য যেখানে আমরা পলাতক কার্বস্কিকে লিভোনীয় সম্রাটের পদতলে তার তরোয়াল স্থাপন করতে দেখি, এবং আরও দেখি সুসজ্জিত পারিষদদের ঐক্যবদ্ধ শপথ আইভানকে হত্যার নিমিত্ত। তারপর হঠাৎই দেহরক্ষী পরিবেষ্টিত আইভানকে আমরা এক বরফে আবৃত প্রান্তরের উপর দিয়ে ঘোড়া ছুটিয়ে তাঁর প্রাসাদের অভিমুখে যেতে দেখি। প্রাসাদের নীচু খিলান, অসংস্কৃত দেওয়ালচিত্র এবং এক ধূসর হতাশাব্যঞ্জক আলো সৃষ্টি করে এক রহস্যময় রোমাঞ্চকর পরিবেশের। আইভান তাঁর পুরাতন বন্ধু বর্ত্তমান অ্যাবট ফিলিপের সম্মুখীন হন। এবং এখানেই শুরু হয় রাষ্ট্রের সঙ্গে ধর্মের সেই সনাতন বিরোধ।

"তুমি ঈশ্বরের অবতার নও
শয়তান প্রেরিত এক দূত"।

বজ্রকণ্ঠে ঘোষণা করে ফিলিপ এবং তার ও আইভানের ভূতলে লুটিয়ে পড়া পরিচ্ছদের ভাঁজগুলি সৃষ্টি করে এক অদ্ভুত কিম্ভুতকিমাকার চিত্রের।

শোনা যায় তাঁর নিকট জারের কাকুতি মিনতি ভরা আবেদন। তাঁর কণ্ঠে ধ্বনিত হয় বোয়ারদের প্রতি তাঁর এই ঘৃণা, বিদ্বেষের গোড়ার কাহিনী। সঙ্গে সঙ্গে আমাদের নিয়ে যাওয়া হয় আইভানের শৈশবে। বাস্তবিকপক্ষে প্রথম অংশের জন্য তোলা দুটি সংক্ষিপ্ত অনুক্রমের সাহায্যে তাঁর কৈশোর কাহিনী আমাদের নিকট পরিবেশন করা হয়। ছোট্ট আইভান মাটিতে পড়ে আছে এবং তাঁর মায়ের উপর বিষ প্রয়োগ করা হয়েছে। তাঁকে টেনে নিয়ে চলেছে কয়েকজন রমণী যাদের মুখ অবগুণ্ঠনের আড়ালে। অসহায় মাতার যন্ত্রণা কাতর কণ্ঠে ধ্বনিত হয় সতর্ক বাণী "বোয়ার হতে সাবধান"।

এরপরই ক্যামেরার ক্ষিপ্র গতি আমাদের আইভানের অভিষেক দৃশ্যে পৌঁছে দেয়। এবং সঙ্গে সঙ্গে প্রত্যক্ষ করি সেই সুবিখ্যাত শয়ন কক্ষের দৃশ্যটি যেখানে হাস্যরত এবং আত্মপ্রসাদপূর্ণ শুইস্কিকে হঠাৎ বন্দী করে আইভানের দেহরক্ষীরা এবং ছোট্ট আইভানের দৃপ্ত কণ্ঠ ঘোষণা করে—"আমি ভবিষ্যতের জার। বোয়ারহীন রাশিয়ার আমি হব একচ্ছত্র শাসক"। এখানেই আইভানের শৈশব স্মৃতিচারণের সমাপ্তি ঘটে।

জারের অপদস্থ অপমানিত রূপটিতে বিচলিত ফিলিপ তাঁর আসন থেকে অবতরণ করে জারের কৃতকর্মের স্বীকৃতি স্বরূপ তাঁকে আলিঙ্গনে অভিনন্দিত করে। এই মিলন প্রতিবেশী মালিয়ুটার রোষের উদ্রেক করে এবং তারই কুপরামর্শে আইভানের হিমশীতল খড়্গ নেমে আসে ফিলিপের তিন বিদ্রোহী ভাইয়ের উপর।

কলিশেভের হত্যাকাণ্ডের বহু খ্যাত দৃশ্যটি আর একবার এখানে আলোচনা করা অর্থহীন। ধর্ম প্রতিশোধের কঠিন শপথ গ্রহণ করে। অস্থির সিদ্ধান্ত পূর্ণ মানুষের কাছে আইভানের প্রকৃত অপরাধ প্রকাশের নিমিত্ত মধ্যযুগীয় রীতিতে নির্মিত একটি বিস্ময়কর ধর্মীয় নাটক মঞ্চস্থ করা হয়—একটি দৃশ্যে দেখানো হয় চ্যাল্ডিয়ান পৌত্তলিক কর্তৃক তিনজন হিব্রু শিশুকে জীবন্ত দগ্ধ নিধন যজ্ঞ। এবং গায়কদলের কণ্ঠ শুনিয়ে যায় নিরানন্দ প্রাণহীন সঙ্গীত।

"কেন তোমরা তবে ভজনা কর
এক নিষ্ঠুর অসংযত জারের
যে শুধু শয়তানেরই প্রতিরূপ"।

ফিলিপ অভিশাপে গর্জে ওঠে কিন্তু আরও দৃপ্ত ভঙ্গিমায় সম্পূর্ণ নির্ভীক কণ্ঠে ঘোষণা করেন,

"আজ থেকে তোমার প্রদত্ত নামই হবে আমার পরিচয়
আমি ভয়ংকর অপ্রতিহত শাসকের শপথ নিলাম।"

ফিলিপকে কারাগারে নিক্ষেপ করা হল।

ইত্যবসরে ইউফ্রোসিনিয়া নামক একজন রমণী গির্জার আশীর্বাদপুষ্ট হয়ে আইভানকে হত্যার ষড়যন্ত্র করে। তার এই ষড়যন্ত্রের পশ্চাতে কাজ করে নিজপুত্র ভ্লাদিমিরকে সিংহাসনে বসানোর অভিপ্রায়। ভ্লাদিমিরের বন্ধু পিটারের উপর এই গুরুদায়িত্ব অর্পণ করা হয়। অন্যদিকে আইভান এখন দুর্বার, অপ্রতিহত, কোন কিছুই তাঁর পথে বাধার সৃষ্টি করতে পারে না। তিনি ভ্লাদিমিরকে একটি সান্ধ্যভোজে আমন্ত্রণ জানান। কোন ছল চাতুরীর সাহায্যে তাকে নেশাগ্রস্থ করে এক বিশেষ নৃত্যে যোগদানে প্ররোচিত করা হয়, নৃত্যানুষ্ঠান চলতে থাকে মুখোশধারিণী এক রহস্যময়ীকে ঘিরে। নর্তকীর মুখোশের ওপর ফুটে থাকে এক কপট করাল হাসি। এই উন্মত্ত নৃত্যে দেহ-রক্ষীদের কালো পোশাক কখনও কখনও পিছনের গাঢ় অন্ধকারের সঙ্গে মিশে এক শিহরণ জাগানো রোমাঞ্চকর পরিবেশের সৃষ্টি করে। আবার কখনও ছোট ছোট অন্ধকারের টুকরো চতুর্দিকে ছড়িয়ে পড়ে এক ভৌতিক নকশার সৃষ্টি করে। কিন্তু সবকিছুর মাঝে ভেসে থাকে সেই নিষ্ঠুর আকাশে হাসিটি যা ভ্লাদিমিরের অন্তরাত্মাকে ভেদ করে যায়। এই সবের নির্লিপ্ত দর্শক আইভানের কণ্ঠে শোনা যায় যেন এক শোকগ্রস্ত, ভাগ্যহীনের মনস্তাপ

"আমি একজন পরিত্যক্ত অনাথ
আমার এই অর্থহীন জীবনে আমাকে করুণা
করার মত আজ আর কেউ নেই।"

নেশায় জ্ঞানহীন নির্বোধ ভ্লাদিমির আইভানের কথায় শুধু হাসে আর হিক্কা তোলে। এরপর আইভানের আদেশে তরুণ ক্ষমতালিপ্সু ভ্লাদিমিরকে রাজবেশে সজ্জিত করা হয় এবং ভক্তবৃন্দের এক বিশাল শোভাযাত্রাকে ক্যাথিড্রাল অভিমুখে পরিচালনা করার এক বিরল সম্মান তাকে প্রদান করা হয়। এরপর দেখি আতঙ্কিত, হতবুদ্ধি ভ্লাদিমিরকে নিয়ে যাওয়া হয় গির্জায় যেখানে এক অন্ধকার সমাধিকক্ষে গুপ্তঘাতক ধৃষ্ট নির্দয় আইভান বেশে সজ্জিত ভ্লাদিমিরকে নিষ্ঠুরভাবে হত্যা করে। ছুটে আসে ইউফ্রোসিনিয়া, মৃতদেহের উপর একটি পা স্থাপন করে সহর্ষে চিৎকার করে ওঠে, "কে আছ দেখে যাও আইভান মৃত।" তখনই অন্ধকারের গহন থেকে দৃঢ় পদক্ষেপে উঠে আসেন

আইভান এবং ধীর পায়ে অগ্রসর হন তার দিকে। নিজের চোখকে বিশ্বাস করতে পারে না সে। তাই ছুঁয়ে যাচাই করতে চায় প্রকৃতই আইভান কিনা। এবং তখনই সে বুঝতে পারে তার পদতলে শায়িত নিঃসাড় প্রাণহীন দেহটি তারই পুত্র ভ্লাদিমিরের। ভগ্নহৃদয় মাতা তখন তার সন্তানের পার্শ্বে বসে পড়ে এবং তার কণ্ঠ থেকে ঝরে পড়ে সেই ঘুম পাড়ানি সঙ্গীত যা আমরা এই ছবিতে আগেও শুনতে পেয়েছি। দেহটিকে তার কোল থেকে ছিনিয়ে নিয়ে যাওয়া হয় এবং আইভান হেঁটে যান তাঁর সিংহাসনের দিকে।

এখানেই ছবিটির সমাপ্তি ঘটে। বিখ্যাত দাবাখেলার দৃশ্যটি অজ্ঞাত কারণে এই ছবির অন্তর্ভুক্ত হয় নি। যে দৃশ্যটিতে পার্থিব জার স্বর্গীয় জারের দেওয়াল চিত্রের দিকে তার হাতের দণ্ডটি নিক্ষেপ করেন সেটিও বাদ পড়া আরও বেশী তাৎপর্যবাহী। সম্ভবত কারও ধারণা হয়েছিল আইজেনস্টাইনের শিল্প-কর্মের পরিমার্জনা করতে সে সক্ষম, ফলে যা ছিল আইজেনস্টাইনের ইতিহাস-চেতনার প্রমাণ তা রূপান্তরিত হয়েছে অনাকাঙ্ক্ষিত অপেরার লক্ষণে।

এ সত্ত্বেও আমরা যখন ছবিটি দেখে ফিরে আসি তখনও আমাদের মনকে আচ্ছন্ন করে রাখে এক ব্যক্তির প্রগাঢ় অন্তর্দৃষ্টি।

প্রশ্ন ওঠে আইজেনস্টাইন কি চিত্রণ করেছেন? ডেনের বিলম্ব, দ্বিধা ও বিষাদ রোগের ফলে হ্যামলেট যে সমস্যারাশির সম্মুখীন হন তা আমরা আইভানের ক্ষেত্রেও দেখতে পাই। আইভানের প্রতিটি কর্মকাণ্ড একাধিক স্তরে গ্রহণযোগ্য। তিনি কখনও সহৃদয় কখনও বা নির্দয়। কখনও স্বেচ্ছাচারী আবার কখনও বা একজন দেশপ্রেমী। একদিকে পরাক্রমশালী আবার অন্যদিকে একজন দুর্বল শক্তিহীন মানুষ। যেমন বেপরোয়া, সমগ্র বিশ্ব যার ভয়ে সন্ত্রস্ত, আবার তেমনই ভীতু, মানুষ ও ঈশ্বরের সম্মুখে নতজানু। সকল মনুষ্যজীবের চরিত্রের স্বাভাবিক জটিলতা আইভানের ক্ষেত্রেও বর্তমান। সেক্সপীয়ার ও আইজেনস্টাইন-এর নায়কেরা এমন সরলীকৃত নয় যে বাস্তবতার অভিঘাত থেকে তারা বঞ্চিত হতে পারে।

সেক্সপীয়ারের মত আইজেনস্টাইনের ক্ষেত্রেও এই অভিযোগ তোলা হয় যে তিনি নিজের উদ্দেশ্য সাধনের স্বার্থে ইতিহাসের রদবদল ঘটিয়েছেন। কিন্তু সেই বিকৃতিকরণই আইভানকে ইতিহাসের এক নিছক ধারাবিবরণীর স্তর থেকে শিল্পের পর্যায়ে উন্নীত করেছে। সেই কারণই আইভানের চিত্রটিকে সমৃদ্ধ করে এমন এক জীবনী শক্তিতে যা সেক্সপীয়ারের চতুর্থ হেনরীকে তাঁর হ্যামলেট থেকে পৃথক করেছে। সমস্ত শ্রেষ্ঠ শিল্পীদের ক্ষেত্রে এই একই কথা

প্রযোজ্য। তাঁদের জীবনে এমন এক মুহূর্ত আসে যখন তাঁরা নিজেদের সৃষ্টির মধ্যে নিজেদের দ্বন্দ্বগুলি লীন করে দেবার এক দুর্দমনীয় আকাঙ্ক্ষা অনুভব করেন। আইভান হল আইজেনস্টাইনের আভ্যন্তরীণ সত্তার এক বলিষ্ঠ নিদর্শন। পরিশেষে এছবিতে আমরা আইজেনস্টাইনকে তার নিজের সম্মুখেই দণ্ডায়মান দেখি যেখানে তিনি একই সঙ্গে আপনার সমালোচনা ও প্রশংসায় মুখর। ধর্ম বা গির্জার বিরুদ্ধে আইভানের যে ক্রুদ্ধ এবং ঠিক পরেই সহানুভূতিকামী চিত্রণ তা আইজেনস্টাইনেরই আত্মবিশ্লেষণ। হয়ত বা চিত্রজগতের এই অতি পরাক্রমশালী বিপ্লবী মনে মনে এক প্রগাঢ় অতীন্দ্রিয়বাদীই ছিলেন। আইভানের চরম সাফল্যের মুহূর্তের তলদেশে ঠিক যেন অন্ধকারে হাতড়ানো এক ব্যর্থতার আভাস ফুটে ওঠে। যে উন্মত্ততা ছিল হ্যামলেটের ভান, তারই অনুরূপ এক ভীতি ও সন্দেহ সবচেয়ে পরাক্রমশালী বীরকেও পেয়ে বসে।

তা প্রবেশ করে ছবির গভীরে, প্রভাবিত করে সমগ্র পরিবেশকে। ফ্রেমের গঠনের মধ্যে ফুটে ওঠে। ছড়িয়ে পড়ে মঞ্চসজ্জায়, চিত্রগ্রহণে এবং অভিনেতা অভিনেত্রীদের মনের গভীরে। তা আইভানের জীবনের সদর্থক অধ্যায়গুলোকে ছাড়িয়ে যায় এবং শ্রোতার মানসপটে এক ধরনের অস্বস্তি, এক ধরনের দুর্বোধ্য অসহায়তার সংক্রমণ ঘটায়। বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের অনেকের দৃঢ় প্রতিবাদ সত্ত্বেও হ্যামলেটের ক্ষেত্রেও এই একই ধরনের অনুভূতি আমাদের মনে জাগে। অল্প সময়ের ব্যবধানে সংঘটিত চারটি মৃত্যু মনের মধ্যে যে অবসাদের সৃষ্টি করে তা কিছুতেই কাটিয়ে উঠতে পারা যায় না। এবং আরও তাৎপর্যপূর্ণ হল ডেনমার্কে যা কিছু গলিত পচিত বোধ করি তাই প্রত্যেক দৃশ্য, প্রত্যেক ঘটনা এবং প্রত্যেক চরিত্রকে এক বিষণ্ণ ভগ্নোদ্যম বর্ণে রঞ্জিত করে। এই নাটকে বিদূষকের দল যে সমাধিক্ষেত্রে আবির্ভূত হয় এবং মৃত দেহের স্তূপ থেকে কয়েক পা দূরে দাঁড়িয়ে তুচ্ছ ব্যাপারে রসিকতা প্রদর্শন করে তার তাৎপর্যও দৃষ্টি এড়ায় না। অদৃষ্টবাদের ধুয়ো তুলে আমরা সেক্সপীয়ারকে ব্যঙ্গ করতে পারি না কিন্তু আইজেনস্টাইনের ক্ষেত্রে পারি। সময় সেক্সপীয়ারের সৃষ্টিকে পবিত্র করেছে, অমর করেছে। সেরগেই মিখাইলোভিচ যিনি আমাদের পথিকৃৎ, আমাদেরই এক সঙ্গী, কিন্তু তিনি যে ব্যক্তিকেন্দ্রিকতার পাঁকে নিমগ্ন। আঙ্গিকসর্বস্বতায় সীমাবদ্ধ, তিনি যে মানুষ থেকে, জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন। তিনি যে আমাদের সঙ্গে মিশে আমাদের তাঁর কান্না হাসির একজন অংশীদার করতে পারেন না! অর্থাৎ তাঁকে তো শিল্পীর পর্যায়ে ফেলা যায় না!

তিনি আমাদের কাঁদাতে পারেন না! কিন্তু এটা কি কোন শিল্পীর মান নির্ধারণ করবার মানদণ্ড হতে পারে? ভ্যান গগের চিত্রপট কি আমাদের

চোখে জল আনে কিংবা ওয়ার এ্যাণ্ড পীস! বাজারী পত্রিকার ফাঁপা গল্পোকে যুবক যুবতীর অশ্রু বিন্দুর উপরেই নির্ভর করতে হয়। বহু লেখকের ক্ষেত্রেই এই কথা প্রযোজ্য! কিন্তু টলস্টয় ও হুগোর পটভূমি বৃহৎ, বর্ণবিচ্ছুরিত এবং তাঁদের চরিত্রগুলিও সমুন্নত। এক্ষেত্রে একমাত্র অত্যন্ত স্পর্শকাতর পাঠকের পক্ষেই অশ্রু বর্ষণের স্বপ্ন দেখা সম্ভব। কোন কোন শিল্পীর কাছে অশ্রুবিন্দু সেই দুর্বলতারই প্রকাশ যাতে মানুষের লজ্জিত হওয়া উচিৎ। তাঁরা মনে করেন অশ্রু ছাড়াও আধুনিক বিশ্বে আরও অনেক আবেগকে প্রকাশ করার আছে। যেমন উল্লাস, বিস্ময় এবং মহত্ত্ব।

নান্দনিকতার এই মৌল সমস্যার সমাধান এবং কোনটি শ্রেষ্ঠতর তা নির্দ্ধারণ কারুর পক্ষেই এক কথায় সম্ভব নয়। এলিজাবেথীয়দের প্রকল্পনা ছিল সুবৃহৎ এবং তাঁরা নাটকের গঠনকে তুচ্ছ আবেগের শৃঙ্খল থেকে মুক্ত করেন এবং তাতে দেন এক ভিন্ন স্বাদ। আইজেনস্টাইনের ক্ষেত্রেও এই কথা বলা যায়।

এক শ্রেণীর দর্শক এছবির জটিল ঘটনা সমাবেশে বিভ্রান্ত হয়ে পড়ে। রুশ নামের ধাঁধাঁর মধ্যে পড়ে তারা সম্ভবত গুলিয়ে ফেলে কে কার বিরুদ্ধে চক্রান্তে লিপ্ত এবং তার প্রকৃত কারণই বা কি? 'মাচ এ্যাড্ এ্যাবাউট নাথিং' এবং 'ট্রয়লাস অ্যাণ্ড ক্রেসিডা'র ক্ষেত্রেও এটা সমানভাবে লক্ষ করা যায়। আইজেনস্টাইন কখনই তাঁর সমালোচকদের বিভ্রান্ত করার উদ্দেশ্য নিয়ে তার কাজ করেন নি। তিনি শুধুমাত্র চলচ্চিত্রের স্বার্থে ইউরোপের অতীত ঐতিহ্য-মণ্ডিত ষড়যন্ত্র বিষয়ক নাটকের পুনরাবিষ্কার করেছেন। প্রচলিত এলিজাবেথীয় রীতির উপর তিনি নিজেকে দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। ফলতঃ তাঁর নাটকেও এক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে অন্য ঘটনার সমাবেশ। বিষের পাত্র। রাজার মধ্যে বিবেক বোধকে জাগ্রত করার উদ্দেশ্যে মূল নাটকের ভিতর আর এক সাজানো নাটক। খুনীর চক্রান্ত এবং বিদূষকের স্পষ্টবাদিতা ইত্যাদি স্থান পেয়েছে। বা স্প্যারাফুসিলি এবং রিগোলেটো. উন্মত্ত রমণী যার মধ্যে আমরা মার্গারেট ও ওফেলিয়ার রুশ প্রতিরূপকে খুঁজে পাই। একজন ইউরোপীয় দর্শকের কাছে আইভানের চরিত্র কখনই দুর্বোধ্য ঠেকবে না। এটা তার উত্তরাধিকার সূত্রে প্রাপ্ত এক বিস্ময়কর ঐতিহ্যের অংশ যা চলচ্চিত্র নামক নতুন মাধ্যমটিতে এবার রূপ পেয়েছে। তাঁর নাটকের অখণ্ড অভিজ্ঞতার একটি সারসংক্ষেপ এটা। সম্রাটের হ্যামলেটের পাত্রে মুক্তা নিক্ষেপ থেকে শুরু করে লেডি ইনগারের অতিথি আহ্বান অবধি সমগ্র প্রচলিত ধারার মূলে এর উপস্থিতি লক্ষ করা যায়।

স্কাকৃটাভল্: পান করুন, বিশিষ্ট যোদ্ধার দল। পান করে চলুন যতক্ষণ না

পানপাত্রের শেষবিন্দুও নিঃশেষিত হয়। এবার আপনারা আমার কথা শুনুন। এক পানপাত্রে আছে আমার বন্ধুর জন্য অভ্যর্থনা এবং অন্য পানপাত্রে আমার শত্রুর জন্য মৃত্যু পরোয়ানা।

লিকে : আর আমি বিষ পান করেছি।

স্কাফ্‌টাভল্ : মৃত্যু ! নরক ! তুমি কি আমাকে খুন করেছ ?

এই ঐতিহ্য থেকে বিচ্ছিন্ন করে নিঃসঙ্গ বিচার করলে স্বাভাবিকভাবেই তা এক উন্মত্ত রক্তাক্ত ট্রাজেডির আকার ধারণ করে। ম্যাকবেথের ক্ষেত্রেও এই কথা বলা যায়। কিন্তু সঠিক পরিপ্রেক্ষিত থেকে বিচার করলে ম্যাকবেথ ও আইভান এই দুটি সৃষ্টিই মানুষের যুগ যুগান্তরের অভিজ্ঞতার এক বিষন্ন যোগফল হয়ে দাঁড়ায়।

আইজেনস্টাইন আরও এগিয়ে গেছিলেন। ঐতিহ্যের সঙ্গে সযত্নে খাপ খাওয়ানো ঘটনা সমাবেশের ক্ষেত্রেই শুধু নয় কাহিনী বিন্যাস প্রণালীর ক্ষেত্রেও তিনি এলিজাবেথীয় ঐতিহ্যকে দিয়েছেন এক গতিময় অভিযোজন। আমরা যদি খুব নিবিষ্টভাবে এই ছবির চরিত্রগুলিকে লক্ষ করি তাহলে দেখতে পাব ফলস্টাফের অনুরূপ শুইস্কির অশ্লীল ভাষার ব্যবহার, অঙ্গভঙ্গকারী আইভান এবং বিশ্বস্ত মালিয়ুটার সঙ্গে লীয়ারের নির্বোধ চরিত্রটির নির্ভুল সাদৃশ্য যা আমাদের এলিজাবেথীর যুগে পৌঁছে দেয়। তা আবেগের সঙ্গে আচরণকে খাপ খাওয়া-নোর একটি বিশদ পর্যালোচনা যা বুলওয়ারের 'কিরোলজিয়া'র পাতা থেকে যেন সংগৃহীত। আইভানের চরিত্রের অভিনেতা চেরকাসভের হস্তচালনার ভঙ্গিগুলো লক্ষ করলেই এ-কথা বোঝা যাবে।

ক্যামেরা নিজেই যেন এই আড়ম্বরপূর্ণ ছন্দের সাথে তাল মিলিয়ে দুলতে থাকে এদিক থেকে ওদিকে, উপর থেকে নীচে। আইজেনস্টাইন শুধুমাত্র ঐতিহ্যকেই অনুসরণ করেন না। তিনি তাকে নিজের মাধ্যমের উপযোগী করে গড়ে তোলেন। তাঁর আছে এক চলমান ফ্রেম। তিনি পারেন শ্রোতাদের দৃষ্টিকে নিয়ন্ত্রণের মধ্যে রাখতে এবং খেয়াল খুশীমত সেই দৃষ্টিকে পরিচালনা করতে। কখনও বা দেওয়ালে ঈশ্বরের চোখের দিকে, আবার কখনও বা শয্যার উপর শায়িত আইভানের রত্নখচিত হাতের দিকে। নিজের ইচ্ছানুসারে তিনি যে কোন পরিপ্রেক্ষিত সৃষ্টি করতে পারেন এবং আরও পারেন দৃশ্য বস্তুর আপেক্ষিক আকারকে বাড়াতে বা কমাতে। এইভাবেই তিনি এলিজাবেথীয় শৈলীর পুনর্জন্ম দেন। তিনি শুধুমাত্র তাঁর অভিনেতাদের বাহু উত্তোলনের উপরই নির্ভর করেন না, তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ হয় তাদের অবস্থানগত পারস্পরিক ক্রিয়ার উপরও। দুর্গের প্রাচীরের মধ্যেই এলিজাবেথীয় পরিবেশকে অনুপ্রবিষ্ট

করবার দক্ষতাও তাঁর মধ্যে বর্তমান। কাউকে সশব্দে বলতে হয় না, "ডেনমার্কের রাজ্যে একটা পচন ধরেছে।" এখানে অন্ধকারের মধ্যে, রহস্যময় দেওয়ালচিত্রের মধ্যে, পারিষদদের গড়িয়ে যাওয়া পরিচ্ছদের মধ্যে আমরা তা প্রত্যক্ষ করি। এখানে রক্ত থেকে রক্তের বা চলমান পাথরের কথা কেউ বলে না। অশরীরী সদৃশ মানুষের বিশাল মিছিল এবং তার মধ্যমণি আতঙ্কিত, সন্ত্রস্ত ভ্লাদিমির দৃষ্টিগ্রাহ্য ভাবেই সে কথা বলে দেয়। বাক্যের পর বাক্য সাজিয়ে ক্লাইম্যাক্সে পৌছানোর কোন প্রয়োজন হয় না। চরম মুহূর্তে কথোপকথনের আর যেন দরকার নেই, নীরবতাই বাঙ্ময় হয়ে ওঠে।

অভিনীত সংলাপের জায়গা নেয় উপযুক্ত দৃশ্যবস্তু। পরিমিতি ও প্রতি-ক্রিয়ার যথাযথ গুরুত্বও আইজেনস্টাইনের কৃতিত্বের আর একটি নিদর্শন। আইজেনস্টাইনের ক্যামেরার ট্র্যাকিংয়েও রয়ে যায় এক নিপুণ ছন্দোময়তা।

এলিজাবেথীয় নাট্যঐতিহ্য শুধুমাত্র মানুষের আচার আচরণকেই প্রকাশ করে না তা তাদের যন্ত্রণাকাতর অন্তর্নিহিত আত্মাটিকেও আমাদের সম্মুখে উপস্থিত করে। আইজেনস্টাইন তাকেই চলচ্চিত্রে রূপায়িত করতে চেষ্টা করেছিলেন। সম্ভবত তিনি বিশ্বাস করতেন সকল শিল্পের ধর্মই হল বাস্তব ও বাস্তবাতীতের মধ্যে সংযোগ স্থাপনের এক স্বতঃস্ফূর্ত আকাঙ্ক্ষায়—যা তুলে ধরবে একটি সম্পূর্ণ মানুষকে। শুধু সে কি করে তাই নয় তার কি অনুভূতি আর তার কি যন্ত্রণা তাও। 'আইভান দি টেরিব্‌ল্‌'-এর মধ্যে আমরা এই প্রতিচ্ছবিই দেখতে পাই যা আমাদের হ্যামলেটের 'স্বগত উক্তি'কেই স্মরণ করিয়ে দেয়। মূল বিষয়বস্তু থেকে বিচ্ছিন্ন না করে বা তাকে বিকৃত না করে আইজেনস্টাইনের ছবি থেকে কোন একটি শট বা দৃশ্যকে বার করে আনা কারুর পক্ষেই সম্ভব নয়। প্রত্যেকটি অনুপুঙ্খ বা অংশই বিশেষ কোন স্মৃতি, কোন অভিজ্ঞতা এবং নির্দিষ্ট দর্শকের কোন এক সহানুভূতির সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত। তাই 'বেজ্‌হিন মেডো' ছবিতে গির্জার পতনের পর যে পক্ষীকুল উড়ে গিয়েছিল আকাশে, তা অনিবার্যভাবে খৃষ্টীয় পুরাণের অনুষঙ্গকে মনে করিয়ে দেয়। কোন বাংলা ছবিতে একে স্থান দিলে, বাঙালী দর্শকের কাছে এই অনুষঙ্গ অপরিচিত বলে, তা হবে নিছক স্টান্ট মাত্র।

অনুবাদ : শ্যামল ভট্টাচার্য

# আইজেনস্টাইনের সঙ্গে পাঠ

## ভ্লাদিমির নিঝনি

প্রথম সাক্ষাৎকার এখনো স্মরণে গেঁথে আছে।

এটা ১৯৩৮ সালের ঘটনা। দি সিনেমা ইনস্টিটিউট জি. আই. কে. তখন ছিল পুরনো আমলের য়ার (Yar)এর বাড়িতে লেনিনগ্রাড চাউসি-র উপর বিখ্যাত রেস্তোরাঁয়।

ঘণ্টা বাজল—সঙ্গে সঙ্গে প্রথম বার্ষিকী শ্রেণীর ছাত্ররা পরিচালকের পাঠক্রম হাতে ছুটল বক্তৃতা গৃহে।

'য়ার'-এর পুরানো আয়না-ঘর। সমস্ত দৈর্ঘ্য জুড়ে প্রায় দেওয়ালে আয়না। ছাদের মাথা অবধি; লম্বা লম্বা থামগুলো মাঝখানের সাদা খিলানগুলি ঢেকে রয়েছে। পাঁচমিশালি রাখালিদের কালো সাটিনের উঁচু কলার রাশিয়ান কুর্তা গায়ে সেই যুগে যুবকদের প্রিয় পরিচ্ছদ (প্রথম পঞ্চ বার্ষিকী পরিকল্পনার শুরুতে)—···

চুপচাপ ছাত্ররা তাদের শিক্ষকের আগমনের প্রতীক্ষায়—

তাঁর নাম ইতিমধ্যেই দেশে এবং বিদেশে ছড়িয়ে পড়েছে—ফটোর কল্যাণে তাঁর মুখ পরিচিত। তবু আমাদের মধ্যে কেউই এযাবৎকাল তাঁর সঙ্গে মুখোমুখি হইনি। আজ তাঁর বক্তৃতা দেবার দিন।

দরজার কাছে একটু সোরগোল। দরজা দুলে উঠলো, খুলে গেল, তিনি ঢুকলেন বক্তৃতা হলে।

শ্রদ্ধাভরে আমরা দাঁড়িয়ে উঠলাম। একাগ্র চোখে তাকালাম।

যা কিছু দেখলাম মনের মধ্যে চিরতরে যেন মুদ্রিত হয়ে গেল। নিবিড়তায় দেখা প্রশস্ত গম্বুজ-ললাটে, একরাশ এলোমেলো মালা-গাঁথা চুল ললাটের উপর তার লুটানো, তলায় দুটি অন্তর্ভেদী চতুর চক্ষু।

সেই নিবিড়ঘনতা সীমাহীনভাবে ঘুরে ফিরে এসেছে বক্তৃতাহলে আয়না গাঁথা দেওয়ালের ভাঁজে ভাঁজে।

তাঁর চোখে দৃষ্টিময় ঝলক।

তাঁর কণ্ঠস্বর আমরা শুনতে পাচ্ছি :

'শুভদিন, আসনে বসুন।'

আয়নার প্রতিচ্ছায়ার দিকে অক্ষ প্রক্ষেপ করেন—তারপর বলে চলেন : 'একটা কথা অন্ততঃ স্পষ্ট আপনারা আঁচ করতে পারছেন, আপনারা কেবল একজন শিক্ষক পাবেন না—একদল শিক্ষক লাভ করতে চলেছেন।'

সঙ্গে সঙ্গে আমাদের উন্মুখর একাগ্রতা কেটে গেল।

সেরগেই মিখাইলোভিচ আইজেনস্টাইনের সঙ্গে এই হল আমার প্রথম সাক্ষাৎকার।

যত দ্রুত ধাবমানই হোক না সময়ের পরমায়ু—যত ক্ষীণতর হয়ে আসুক না তাঁর কেশের মাল্যজাল, ললাটে বলিরেখার যতই নির্মম ভাঁজ ফেলুক, চোখের নীচে কালো গর্ত গভীর হোক তবু প্রথম দেখার সেই মূর্তিতে তাঁকে আমি স্মরণ করেছি সব সময়।

এই প্রতিচ্ছবি মুদ্রিত হয়ে আছে। কারণ তারপরে বহু-বৎসর অতিক্রান্ত হয়ে গেছে তবু ঠিক সেইভাবেই তিনি পরবর্তীকালের ছাত্রদের মনে ছাপ রেখেছেন। উদ্যমী, সব সময় শ্রেষ্ঠতর করবার অধীরতায় ব্যগ্র – সব সময়েই সৃজনশীল সাধনা ও সিদ্ধির জন্য ব্যাকুল।

আমাদের কাজ নিছক সাধারণ রকমের নয়। এটা ঠিক সাদামাঠা বক্তৃতা নয়। আবার হাতে নাতে কাজও নয়। এখন আমাদের 'বিশটা মাথাওয়ালা' পরিচালক —এস. এম. এর পরিচালনায় সারা ক্লাসটা যেন একটা দৃশ্য বা অংশবিশেষ মঞ্চস্থ করত—এমনি দাঁড়াত ব্যাপারটা।

যে কাজের ভারটা আমাদের উপর দেওয়া ছিল সেটা হল বালজাক-এর উপন্যাসের লা প্যার গোরিও পুস্তকের যন্ত্রস্থ দৃশ্যের পরিচালনা পদ্ধতি। দৃশ্যটি হল ভোত্রাঁ-র গ্রেপ্তারের দৃশ্য। প্রত্যেক ছাত্রকে দৃশ্যটি মঞ্চস্থ করবার সমাধান পদ্ধতি খুঁজে বার করার ভার দেওয়া হয়েছে।

ভি. এস. নামে ছাত্রটি তার যুক্তি উপস্থিত করল। উপন্যাসের গঠনপদ্ধতির বিশ্লেষণ করল, প্যার গোরিও পুস্তকের সমগ্র প্রযোজনার মধ্যে ঐ দৃশ্যটির তাৎপর্য ও স্থান নির্ণয় করল, রাস্তিন্যাক গোরিও ভোত্রাঁ এদের চরিত্র এবং তাদের সম্পর্কের সামাজিক সত্তাগুলি প্রতিষ্ঠিত করল……

এস. এমকে. সন্তুষ্ট দেখায়! বিষয়বস্তুর বিশ্লেষণে যে কাজ করতে হবে সে সম্পর্কে ছাত্রটির ধারণা বেশ জমাট এবং কৌতূহলদ্দীপক। কিন্তু…এস. এম.-র ভ্রূতে কুঞ্চন ফুটে ওঠে! ছাত্রটির দিকে দৃষ্টি তাঁর নিবদ্ধ—তারপর তাকান অন্যান্য ছাত্রদের দিকে। তাদের মনে কি প্রতিক্রিয়া উঠেছে—শোনার পর?

'ভোত্রাঁ', ভি. এস. বলে চলে 'মাঝারি উচ্চতার চেয়ে একটু বেশী। তার সুরকি-রঙের চুল একটা উইগ দিয়ে ঢাকা। পরনে কালো-স্যুট আর নেকটাই-এর বদলে গলায় বো। বালজাক তাঁর কোনো চরিত্র আঁকতে অর্ধস্ফুট কোনো রঙ ব্যবহার করেন না। হয় তারা ধারালো রকমের সদর্থক কিংবা নঞর্থক চরিত্র। কিংবা গোড়াতে নায়কের চরিত্র সদর্থক থাকলেও পরের দিকে সোজাসুজি নঞর্থক চরিত্রে পালটে গেছে। গোরিও-এর অন্ত্যেষ্টিক্রিয়া হয়ে যাবার পর রাস্তিন্যাক হস্তাবরণ সমাজের মুখে ছুঁড়ে ফেলে ব্যারনেস লুসিয়া-র সঙ্গে ডিনার খেতে যায়। এই সামাজিক সম্মিলনীতে রাস্তিন্যাক—তার বাইরের আচরণ রাখবে নঞর্থক। কারণ তা না হলে তার ধ্বংস হয়ে যাবার ভয় আছে। লুসিয়া-র দেওয়া উৎসব সভার পরও ভোত্রাঁ যদি লড়াই চালিয়ে যায় তাহলে ধ্বংস হওয়া ছাড়া কোনো উপায় নেই। কিন্তু সে তা ছেড়ে দিল এবং হ'ল পুলিসের কর্তা—তার মানে বালজাক সব জিনিসটা এঁকেছেন বৈপরীত্যের মধ্যে দিয়ে। সাদায় আর কালোয়। সেইজন্য আমিও ভোত্রাঁ-কে চাই সাদা-কালোর প্রতিঘাতে ফুটিয়ে তুলতে।…'

যখনই কোনো কিছুকে স্পষ্ট সাজাতে হয়, এস. এম. বাধা দেন, সেই বস্তাপচা বর্ণনা এসে পড়ে সাদা-কালো। নিঃসন্দেহে এই সাদা-কালোর মাপকাঠির ধারণা জড়িয়ে আছে রীতিমত ধারালো গ্রাফিক প্রতীকী রূপের মধ্যে। কিন্তু ভোত্রাঁ-এর অনুভূতির সঙ্গে কি বাস্তবিকই তা মেলে ? গ্রেপ্তারের পূর্বে কি তার সত্যিকার মুখটা জানা যায় ?

'হ্যাঁ', ভি. এস. উত্তর দেয় 'উপন্যাসে তার বর্ণনা আছে'।

এতক্ষণ এস. এম. বক্তৃতা মঞ্চের পাদানির একধার সুরক্ষিত করে বসেছিলেন ( তিনি যখনই শুনতেন একধারে বসে থাকতেন ) এইবার দাঁড়িয়ে উঠলেন এবং ব্যাখ্যায় বিস্তৃত হলেন :

'না। হয়নি। এটা বোঝা গেল গ্রেপ্তারের দৃশ্যে এবং তার পরবর্তী ঘটনাসমূহের মধ্যে দিয়ে। শুরুতে একটা রহস্যের আস্তরণ, একটা মুখোশ একটা অস্পষ্টতা ঘিরে ছিল ভোত্রাঁ-কে। পাঠক বা দর্শকের কাছে মনে হয়েছে ও একটা জোচ্চোর দুর্দম প্রকৃতির। যে মুহূর্ত পর্যন্ত তার উইগ মাথা থেকে খুলে নেওয়া হয়নি—তার মুখোশ ততক্ষণ খুব স্পষ্টভাবে খুলে পড়েনি। সুতরাং সংশয় উঠবে ভোত্রাঁ-কে কি এতটা নির্জলা ধারালো করে ফোটানো ঠিক হবে। বোধহয় এইটাই তার বৈশিষ্ট্য প্রযোজনায় যেটা এসেছে কিছুটা আবছা

রঙে চরিত্রটি ফুটিয়ে তোলায়।'

কিছু বিরতি। ছাত্ররা কেউ কিছু বলছে না। তারা চুপ করে আছে এস. এম. নিজেই নিজের প্রশ্নের কি জবাব দেন তা শোনবার জন্য। উৎকর্ণ হয়ে আছে —এইবার শুরু করছেন এস. এম. একটা বিবরণের বিশেষ মন্তব্য থেকে, শিল্পের সূত্রগুলি, সৃজনশীলতার নীতি—যেটি তাঁকে শিক্ষক রূপে বিশিষ্ট করেছে।

এখন এস এম. বক্তৃতা-মঞ্চের একধারে আর নেই একেবারে দৃষ্টির মধ্যস্থলে।

'বালজাকের ক্ষেত্রে হয় কি? লক্ষ্য কর সমস্ত উপন্যাসে, কয়েদী জঁা কলিন যেখানে আসছে। বালজাক কলিনকে কালো পোষাক পরিয়েছেন। কিন্তু সেটা পরবর্তী স্তরে। কলিন লুকিয়ে আছে ভোত্রঁা এবং বুর্জোয়া-র বহির্বরণে। সে কয়েদী। কেবল পুলিশের চোখে লুকিয়ে নেই, পাঠকের চোখেও। আমরা সমগ্র উপন্যাস বা প্যার গোরিও প্রযোজনা করলে আমাদের প্রথমে কলিনকে মুখোশ-ঢাকা অবস্থায় উপস্থাপিত করতে হবে। কিন্তু সোজা কালো রেশমের পোশাকে নয়। আরো সূক্ষ্ম আরো কৌতূহলপ্রদভাবে বালজাক এটি করেছেন। ভোত্রঁা হাজির হয়েছে প্রথম ছোটখাটো শান্ত হাসিখুশী মানুষ রূপে। মদের ভক্ত, উচ্ছল নাচে হামেশা তৈরি একটা চরিত্র। মনে হয় —অস্বাভাবিক সৎ চরিত্র। এটা তার মুখোশকে বাঁচিয়ে রাখবার জন্য রঙের প্রলেপ। গ্রেপ্তারের দৃশ্যে এটা উন্মোচিত হয়ে যায়। এর পরে আর দর্শকের মনে কোনো সংশয় থাকে না যে আসলে ভোত্রঁা লোকটা কে ও কেমন। পরবর্তী উপন্যাস ইল্যুজিও পার্দ্যুতে আবার দেখা পাওয়া যায় কলিনসের —ঠিক যখন লুস্যা আত্মহত্যা করে 'সব কিছু শেষ করে দিতে' উদ্যত হয়েছে। পরিচ্ছদ কালো, চুলে পাউডার, জুতোর ফিতে রূপালী—গায়ের রঙকে করেছে কালো, মুখটা বিকৃত হয়ে আছে একটি ক্ষতচিহ্নে। বালজাক আবার কলিনসকে মুখোশ পরিয়েছেন। পড়তে পড়তে অস্ফুট অনুভব করতে পারছি তার বহির্বরণের তলায় কে রয়েছে—মুখোশটা তার সাদা-কালোয়। কিন্তু প্যার গোরিও যখন কয়েদীকে ফুটিয়ে তুলছে ভোত্রঁা আকৃতিতে তখন—রঙের দিক থেকে অর্ধস্ফুট হওয়াই দরকার। কার্যতঃ সাধারণভাবে ভি এস. যা বলেছে—বালজাকের চরিত্র রূপায়ণ সাধারণভাবে সাদা-কালোয় প্রয়োগ, সেটা প্রতিবাদ ডেকে আনবে.........'

এস. এম. বলে চলেন বালজাকের সৃজনীশৈলীর বিভিন্ন পর্যায়ে তাঁর রচনা রীতির বিশিষ্টতা। তুলনামূলক আলোচনা করেন প্যার গোরিও-এর

সঙ্গে স্‌প্লাঁওভ্যর এ মিজের দে কুরতিজান পুস্তকের।

Pere Goriot-এ যেমন একটি মানুষের প্রতিমূর্তি রেখায় রেখায় ফুটে উঠেছে তেমনি, তিনি বলেন স্‌প্লাঁওভ্যর এ মিজের দে কুরতিজান-এ রয়েছে একটা ডিটেকটিভ গল্পের স্বাদ। চরিত্রের বদলে এখানে পাই কয়েকজন দাবাড়ুদের; জটিল গল্পের সুতোয় গাঁথা, কিন্তু শূন্য কৃত্রিম; তবুও পরিস্থিতিটা খুব লাগসই। Pere Goriot-এ গল্পটির ধারা নির্ধারণ করছে চরিত্রগুলির মনস্তত্ব। মূলতঃ উপন্যাসে দেখানো হয়েছে রাস্তিন্যাক-এর ধীরে ধীরে নৈতিকস্খলন। যে চরিত্রের শুরুটা হলো সুন্দর ভদ্র জীবনের মধ্যে সে তারপর আখের গুছিয়ে নেবার আবহাওয়ার কলুষতায় ডুবে গেল। পরিণতিতে ইলিউসন প্রেলেউড-এ বালজাক লুসিয়া-র এক অন্য নিয়তি এঁকেছেন। সে-ও ঠিক চলেছে রাস্তিন্যাক-এর মতো কিন্তু উল্টে সে ধ্বংস ও বিলুপ্ত হয়ে যাচ্ছে। এই ধারণাটা নানাভাবে ও দিকে অভিব্যক্ত হয়েছে। বলতে পার নানা রঙে এগুলি প্রতিব্যক্ত হয়েছে। তাহলে ঐ একই কলিন স্‌প্লাঁওভ্যরএ মিজের দে কুরতিজান-এর মেলোড্রামায় বাঁধা ছাঁদের গতানুগতিক 'ভিলেন'-এ পর্যবসিত হবে। তারপরে কি ঘটেছিল?

প্রথম দুটো এবং তৃতীয় বইটির মাঝখানে সতেরো বছরের ব্যবধান। (সারা জীবন ধরে বালজাক তার দীর্ঘ উপন্যাসাবলী সৃষ্টি করে গেছেন) এই ব্যবধানের মাঝখানে ইউজিন মিস্ত্রি দ্য প্যারি লিখে যে সাফল্য তিনি অর্জন করলেন তেমনটি আর পূর্বে দেখা যায়নি। ইউজিন সম্বন্ধে বালজাকের একটা নোট এখনও আছে। নোটটাতে তাকে কেবল প্রশংসাই তিনি করেননি। তাকে অর্থাৎ তার সাফল্যের প্রতি কটাক্ষও রয়েছে। এই ইউজিনের প্রভাব বালজাকের শেষ পর্যায়ে যে পড়েছিল তাতে সন্দেহ নেই আর স্‌প্লাঁওভ্যর এ মিজের দে কুরতিজান-এ রোমাঞ্চকর উপন্যাসের প্রতিধ্বনি শুনতে পাওয়া যায়। এখানে বাস্তবিকই তীক্ষ্ণভাবে সাদা কালোতে পরিণতি ঘটছে। সত্যি কথা উপন্যাসের মধ্যে বালজাক সামাজিক পরিহাসের অপূর্ব দৃশ্যপট খুলে দিয়েছেন—অন্য কিছু এর সঙ্গে তুলনায় আসে না। সেই জিজ্ঞাসাবাদের দৃশ্যটি মনে কর। জ্যাকোলাঁ্যা এখন আবে এরেরা-র রূপে কি অবিশ্বাস্যরকমের চরিত্রের শক্তির পরিচয় দিচ্ছে। পাবলিক প্রসিকিউটর তাকে আর একবার পুরুষের ভূমিকায় মাদাম দ্য স্যুরজে-র সমক্ষে হাজির হতে আহ্বান জানাচ্ছেন। তারপর

তিনি কয়েদীকে পুলিস প্রধানের পদটি দিচ্ছেন। রক্ত হিম হয়ে যায় যখন দৃশ্য কয়েদীকে প্রকাশ করছে তারপর তার কাছে ঐ ইন্দ্রিয়পরায়ণ সোসাইটি লেডির চিঠিটি ফিরিয়ে দেবার জন্য ভিক্ষা করছে। এই দৃশ্যটিতে যে একতা ফুটে উঠেছে তার একদিকে রয়েছে কয়েদী—অন্যদিকে অভিজাত সমাজ। ব্যাপারটার মধ্যে কোনো প্রভেদ নেই যে একটি করছে জেলের মধ্যে কয়েদীদের নিয়ন্ত্রণ অন্যটি চালাচ্ছে ব্যাঙ্ক-ব্যবসা।

স্নুতরাং যদিও সাদা-কালোর সীমিত প্রয়োগ স্ন্প্যাঁওভ্যর এ মিজের দে কুরতিজান প্রযোজনায় চলতে পারে কিন্তু প্যার গোরিওর ভোত্রাঁকে অন্য ভাবে উপস্থাপিত করা হয়েছে।

সাদা-কালো পোশাক যে ভাবে ভি. এস. বলেছেন তাতে কি একটা হাসি-খুশী মানুষ আর স্বচ্ছল বুর্জোয়া'র ছাপটা আসবে?···কিছুতেই নয়। সাদা-কালো পোশাক—অর্থাৎ উকিল, বণিক, শিক্ষক, বিচারক, পুরুত, প্রফেসর—অর্থাৎ অন্য কথায় চরিত্র রূপায়ণে যারা অনমনীয় উপাদান। সেই রঙ সেই আভাসটি খুঁজে বের করা আমাদের কাজ যেটা একটা সৎ ভদ্রলোকের ছাপটা এঁকে দিতে পারবে—অন্যদিকে চরিত্রের হীন আবছা দিকটারও আভাস পাওয়া যাবে, যেটি কেবল ক্রিয়াকাণ্ডের মধ্য দিয়ে বেরিয়ে আসবে। মাঝে মাঝে Vautrin যে সব বেপরোয়া উক্তি করে সেগুলো লক্ষ্য কর। যখন সে দরাজ হয়ে কথা বলে, এবং তার ফলে যার সঙ্গে কথা বলে সে যখন আহত হয় যেমন রাস্তিন্যাকের বেলায় ঘটল—তখন তার মন্তব্যগুলিকে তামার মতো পালটে নেয়। ভোত্রাঁ তার সৎ প্রবৃত্তি ও কৌতুক প্রবণতাকে চাল হিসাবে ব্যবহার করে। যত সে এগোয় তত ক্ষত সৃষ্টি করে তার এই তামাশা, তার মধ্যে যে এক শয়তান লুকিয়ে আছে সেটি রূপায়িত হয়ে উঠেছে বহির্বরণে নয়—ফুটে উঠেছে তার আচরণে।

একটি ছাত্র বলে ওঠে: "সেরগেই মিখাইলোভিচ, ঠিক এখানেই বোধহয় সেই পুরানো থিয়েটারের গল্পের কথায় বলা যায়, পরিধানের পরিচ্ছদটা অভিনয় করে না, অভিনয় করে অভিনেতা?"

"এ কথাটা খুব চেঁচিয়ে বলো না।" খানিক হেসে এস. এম. উত্তর দেন, "এম. এল. যে উদ্ধৃতিটা দিলেন সেটি সৃজনশীল চিন্তার উঁচু পর্যায়ে পড়ে না। এম. এল. যেটাকে 'ড্রেস স্যুট' বলেছেন কার্যতঃ Vautrin সম্পর্কে সেটি বিশেষ প্রয়োজন। সৎ-স্বভাবের বুর্জোয়ার ভান করতে গিয়ে তাকে তার চরিত্রের

কুটিল দিকটা বহিরাবরণে ঢেকে রাখতে হবে। —ঠিক যেমনটি হয়েছিল কলিনসের আচরণে। শুরুতে যত সাদা-সাপটা ভাউটরিনকে রাখা যায় তার খোলস উন্মোচনের সময়টা ততই ভয়াবহ হয়ে উঠবে। তার চরিত্রের গোপন দিকটায় জোর দিতে হবে অবশ্য ভিতর দিক থেকে। তার এই খোলস ঘুচিয়ে ফেলবার আগে পর্যন্ত (মাদমোয়াজেল মিশনোর সাহায্যে) যতক্ষণ তার কাঁধের উপর কয়েদীর চিহ্ন বেরিয়ে না পড়েছে ততক্ষণ পুলিশও তার সঙ্গে নরম ব্যবহার করেছে। তারপর তার বুর্জোয়া ঢঙের উইগের নীচ থেকে সেই সুড়কি রঙের লাল চুল বেরিয়ে এল—এটা কেবল উইগ নয় গোটা মুখোশ, এটাকে ছিনিয়ে নিতে হয় যদি লাগসই ধাক্কা দিতে হয় দর্শকের মনে।"

"যাই হোক না কেন Vautrin-র প্রকৃতিতে সাদা কালো খাপ খায়। এবং শেষ পর্যন্ত কালো রঙেই দাঁড়িয়ে যায়।" ভি. এস. আপন বক্তব্যকে রক্ষা করতে চায়।

এস. এম. যেন আতঙ্কগ্রস্ত হন। তারপর আবার এসে দাঁড়ান মঞ্চের মধ্যখানে। বলতে শুরু করেন—এবার তার কণ্ঠস্বর রূঢ় এবং ধাতুর মতো তীক্ষ্ণ হয়ে ওঠে:

ঠিক তাই। হয়ে ওঠে কিন্তু গোড়াতেই তা থাকে না। আমাদের কাছে বালজাকের শিল্পের চরিত্র উন্মোচিত হয়—কার্যকলাপের মধ্য দিয়ে। প্রথমে রাস্তিন্যাক-কে দেখানো হয়েছে একটি পজিটিভ চরিত্রে। কিন্তু কেউ কি তাকে 'অকলঙ্ক' নায়ক বলতে পারে? না। তার গৃহস্থালী শালীনতায় রাস্তিন্যাক-এর এমন কতগুলি লক্ষণ আছে যেটা অপদার্থতায় এবং জঘন্যরূপে বেড়ে উঠতে পারে—যেটা Vautrin স্বপ্নেও ভাবতে পারে না। এই লক্ষণগুলি উপন্যাসের গতির সঙ্গে সঙ্গে বেড়ে ওঠে এবং পরিণতিতে পৌছয়—La Vie Parisienne-এর সমাপ্তি দৃশ্যে। সুতরাং কি করে বলতে পার যে বালজাকের-চরিত্রে-লেখক সাদা-কালো অর্থাৎ পরিকল্পনীয় প্রতিঘাতে সব সময় উপস্থিত করেছেন?

সত্যি কথা যে বালজাক এই বৈপরীত্যের সম্ভাবনাকে এনেছেন তত্ত্বমূলক বা ব্যঞ্জনাময় করে তুলতে। কিন্তু সেটি তিনি করেছেন নিপুণ সূক্ষ্মতায়। যে উপন্যাসটি তুমি মঞ্চস্থ করতে যাচ্ছ সেখানে দুটো বৈপরীত্যের পর্যায়ে বালজাক চাতুর্যের সঙ্গে তাঁর উদ্দেশ্যটাকে সামনে এনেছেন। ভোত্রাঁ এবং প্যার গোরিও-এর তুলনা কর। Goriot-র প্রথমে ছিল রঙ্গরসের মুখোশ—তার

ব্যাপারটা হল সে একজন অসুখী কীট-নাশক ঔষধের ব্যবসায়ী। Goriot-কে ঘিরে একটা রহস্যজাল সৃষ্টি করে তারপর বালজাক মনোযোগকে রহস্য থেকে দূরে সরিয়ে নেবার উপায় উদ্ভাবন করেছেন। দুটো রহস্যকে চমৎকারভাবে খাপ খাইয়েছেন; কল্পনাপ্রবণতা এবং বিদ্রূপ। মেজ ভোকর বাড়ির বাসিন্দা হয়ে তাদের সন্দেহাতুর করে তুলছে – কর্তা গোরিও-এর বিকৃত অভ্যাস সোসাইটি-মহিলাদের পিছনে ছুটোছুটি করার ব্যাপারে এবং ভোত্রাঁ-এর প্রকৃত গোপন যোগসূত্র—যেটা কিন্তু তারা আদৌ আঁচ করতে পারে না।

'বুঝতে পেরেছি, সেরগেই মিখাইলোভিচ,' ভি. এস. বুঝতে পারে, কিন্তু বালজাক বলেছেন যে ভোত্রাঁর পরিচ্ছদের মধ্যে একটা কুরুচিকরভাব আছে।

এবার এস. এম. ধৈর্যের সঙ্গে ব্যাখ্যা করে চলেন কি করে ভোত্রাঁ-এর বহির্বরণ থেকে প্রয়োজনীয় অনুভূতি বার করে নিতে হবে। তার নির্দেশ হল পুরোপুরি লালচে না করা – যেমন নেকটাই এবং রুমালের রঙ একটু চড়া রঙে আনতে যাতে সে জীবন্ত হয়ে ওঠে। ভোত্রাঁকে কেরানী বা দোকান সহকারীর পোশাকে সাজাও – হঠাৎ যে টাকার মালিক হয়েছে এমনিভাবে – টাকা হাতে এলে দোকানে যারা দামী ও চড়া রঙের জিনিসপত্র কেনে। সংক্ষেপে এইরকম রুচিহান লোকের হাতে টাকা এলে তারা জাহির করে – তার চারপাশের লোকের মনে সন্দেহকে ঘুম পাড়িয়ে রাখতে পারে – যেমন মাদাম ভোকর বাড়ির বাসিন্দাদের।

"তোমরা মাদমোয়াজেল মিশনো কে কি ভাবে কাটাচ্ছ?" – হঠাৎ জিজ্ঞাসা করেন এস. এম.। "তিনি চোখে আবরণ ব্যবহার করেন? কি করে ব্যবহার করবে?"

ভি. এস. বললে যে, সে চক্ষু আবরণী বাদ দিয়েছে।

'কতজন তোমরা চক্ষু-আবরণী বাতিল করেছ'? বেশীর ভাগ হাত উপরে ওঠে। 'কে-কে-ওটা বজায় রেখেছ?' দুটি ছাত্র হাত উঠায়।

এস. এম. জানতে চাইলেন বেশীর ভাগ কেন ওটা বাদ দিয়েছে। বেশীর ভাগ যে কারণটা দেখাল সেটা হল: উপন্যাসে চক্ষু আবরণীটা ঠিকই হয়েছে, সেটা সাহিত্য; কিন্তু থিয়েটার বা ছায়াছবিতে ওটা দিলে তার মুখ, চোখ এমন কি প্রকাশভঙ্গী ব্যাহত হবে। প্রসঙ্গত তারা ভায়টানগভ থিয়েটারে লা-কমেডি হুম্যান প্রযোজনা উল্লেখ করল। যে অভিনেত্রী মিশনো-র অভিনয় করেছিলেন তিনি চক্ষু আবরণী ব্যবহার করেননি। একটি ছাত্র যোগ করে দিল

যে চক্ষু আবরণীর বদলে গায়ে শাল চাপিয়ে দিয়েছে—যাতে মাদমোয়াজেলকে বাদুড়ের মতো দেখায়।

এস. এম. হেসে ওঠেন। জিজ্ঞাসা করেন :

আচ্ছা কোন্ পশু-পাখি বা সরীসৃপের মতো দেখতে লাগে মাদমোয়াজেল মিশনো-কে? চারিদিক থেকে আওয়াজ ওঠে :

আমার কাছে ইঁদুরের মতো…

আমার কাছে বাদুড়…

আমার কাছে পাখি ··

আমার কাছে তার ভাবভঙ্গী সাপের মতো।

এস. এম. হাত তোলেন। কলরব থেমে যায়।

'এল. এস. বলেছে—তার মধ্যে একটা সাপের ভাব আছে। কে-কে তোমাদের মধ্যে এটা অনুভব করেছ?'

কেউ উত্তর দেয় না। অবশেষে একটি ছাত্র কিছুটা দ্বিধা নিয়ে বলে ওঠে : 'কিন্তু সাপের'ত কোন প্রকাশ ব্যঞ্জনা নেই। তার মুখ-ই মুখোশ। সে কেবল তার জিভ নাড়ায়।'

'অতি সত্যি। কাজবি ঠিক বলেছে। সাপের মুখের অভিব্যক্তি পাখির মতো নিশ্চল মুখোশে নিথর হয়ে থাকে! কিন্তু বালজাক তাকে যে চক্ষু-আবরণী দিয়েছেন সেইটাতে ফুটে উঠেছে তার চরিত্রের বাইর আর ভিতরটা। তার চক্ষু-আবরণী মাদামের মুখের উপরের অংশটি ঢেকে রাখছে—খোলা থাকছে তলার অংশটুকু যেখানে জিভটা কাজ করতে পারে এবং দৃশ্যমান। আমার মতে মাদমোয়াজেল মিশনোর চক্ষু আবরণী বালজাকের একটা চমৎকার আবিষ্কার। আমাদের হাতেও বিবরণ রয়েছে, তাতেও মাদামের অভিব্যক্তি আর চরিত্র হচ্ছে সাপ বা পাখির মতো—'পাথরের মুখ' অন্তর অন্যদিকে প্রতিমূর্ত করে তুলবে তার কপটতার বৈশিষ্ট্যগুলি।'

'লক্ষ্য কর উপন্যাসে কি ভাবে এই গোরিও-এর এই রঙ্গরসের মেকী মুখোশটি, ভোত্রাঁ-এর আসল মুখোশ এবং মাদমোয়াজেল মিশনোর মুখোশ আনা হয়েছে। ভোত্রাঁ-এর মুখোশ হচ্ছে তার উইগ আর আদব-কায়দার ধরন, মাদমোয়াজেল মিশনোর হচ্ছে—চক্ষু-আবরণী। এখানে দেখছ এই মুখোশ নীতিটা বজায় রাখা হয়েছে। অন্যদিকে অন্য কোনো মুখোশ বাতিল করা হয়েছে। পুরানো প্রথামত কালো রেশমের মুখোশে 'শয়তান' চরিত্রকে

দেখানোর পদ্ধতির নতুন রূপারোপ করা হয়েছে। চমৎকার বাস্তবানুগ সমাধান।'

'তোমরা বললে চক্ষু-আবরণী সাহিত্যে যথাযথ হলেও মঞ্চে বা পর্দায় চলে না। এটা সত্যি নয়। যদি নায়ক মুখোশে ঢাকা থাকে তাহলে তার অঙ্গভঙ্গী হাত-পায়ের উৎক্ষেপে ভাব ফোটাতে হয়। মিশনোর পক্ষে ঠিক এই কথা খাটে। ঘটনাক্রমে বলি, অঙ্গভঙ্গী চালনার দিক থেকে সবচেয়ে সক্রিয় রঙ্গালয় হল মাস্কড কমেডি। আর অঙ্গভঙ্গী ও উৎক্ষেপ-এর অভিনয়গুলি সম্পূর্ণভাবে সুসংগঠিত হয়েছে এই মুখোশের কল্যাণে।'

'এই রকম উদাহরণের মুখোমুখি হলে তোমাকে ওজন বুঝে নিতে হবে যে ভূমিকাটির চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য ফুটিয়ে তুলতে গিয়ে কতটা লাভ হবে যদি বাইরের অভিব্যক্তিকে বিসর্জন দিতে হয়। তুমি এখানে মুখের অভিব্যক্তিটা হারাচ্ছ কিন্তু সেটি পুরো উশুল হয়ে যাচ্ছে অঙ্গভঙ্গীর মধ্যে। সুতরাং মাদমোয়াজেল মিশনোর ব্যাপারে মূলের মধ্যেই কার্যতঃ সমাধানটা রয়েছে। যদি গ্রন্থকারের চেয়ে অধিকতর কিছু ভাল রকমের ভেবে ঠিক করতে পার তবে কর। কিন্তু যখন গ্রন্থকার তোমার হাতে যথাযথ এবং নিপুণ হাতিয়ার তুলে দিয়েছেন সেটিই ব্যবহার কর, তাঁকে ধন্যবাদ দাও—তিনি যা করেছেন তার চেয়ে খারাপ করো না।'

এইভাবে শিক্ষণ এগিয়ে চলে, ছাত্ররা কয়েকদিন পরে পরে নিজ নিজ কাজ-গুলি হাজির করে। প্রত্যেকেই দাখিল করে নিজস্ব ব্যবহারিক রীতি, দেখায় রেখাচিত্র, অনুকৃতি ও পরিকল্পনা।

তারপর মঞ্চস্থ হবে নতুন কাহিনী, অন্য কোনো গ্রন্থ থেকে নির্বাচিত।

সারাক্ষণ এস. এম. তাঁর ছাত্রদের তাগিদ দিয়ে চলেছেন খুঁজে বার কর গ্রন্থকারের আরো গভীরতর অনুভূতি প্রকাশ করবার উপায়; শিখিয়ে চলেছেন কি করে নাটকীয় বিষয়বস্তুকে মঞ্চস্থ করতে হয় যার ফলে স্পষ্ট প্রজ্জ্বোল কার্যক্রমের মধ্য দিয়ে সেটি উদ্‌ঘাটিত হয়ে পড়বে!

অনুবাদ : চিত্তরঞ্জন রায়

## চিত্রভাষা ॥ মণ্টাজ ॥ আইজেনস্টাইন

### দিলীপ মুখোপাধ্যায়

ভাস্কর্য, সঙ্গীত, সাহিত্য বা চিত্রকলার ভাষার মতো চলচ্চিত্রের ভাষাও সৌন্দর্যলোকে অভিষিক্ত। চলচ্চিত্র যেদিন 'ইনটেলেক্‌চ্যুয়াল' চলচ্চিত্ররূপে জন্ম নিল তার আপন ভাষার জাগৃতি সেদিন থেকে। মননের ক্ষেত্রে বা চিন্তা-আঙ্গিকের বিশ্লেষণে পাভলভের নতুনতম আবিষ্কার সেদিন তার পরিবেশ রচনা করেছিল। ফ্রয়েডীয় মনস্তাত্ত্বিক তত্ত্ব তার আরেকটি পর্যায়। স্বয়ং আইজেনস্টাইন এই দুই মনীষীর 'চিন্তা রাজ্যের নতুন রীতি'তে ( পাভলভের 'theory of artistic stimulants' এবং ফ্রয়েড-কৃত ষ্ঠ ভিঞ্চির 'a study in psychosexuality' ) অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন। মানবিক চিন্তাধারার বিচার বিশ্লেষণে পাভলভ বলেছেন, "it is this that divides men into artistic natures and purely intellectual abstract natures......Verbal and abstract thinking has been elaborated in us. The second signalling system is the most constant and ancient regulator of human relations."মানব মস্তিষ্কের 'সাব কর্টেক্স' অঞ্চলে 'first signalling system' ও 'second signalling system' এই দুই রীতির মিলিত উপস্থাপনায় ভাব ( impression ) ও ভাষা ( speech)র সুসামঞ্জস্যে বুদ্ধিগ্রাহ্য (rational) চিন্তাধারার নতুন রূপ চিহ্নিত হল। চলচ্চিত্রের ক্যামেরা চোখে আইজেনস্টাইন পুনর্বার সেই তত্ত্ব চিন্তা করলেন। চলচ্চিত্রের প্রাথমিক গুণ দৃশ্যতা। কিন্তু তখনও ফ্রেমের অন্তর্বর্তী চিত্রকল্পের সবটাই অখণ্ড মনোযোগের গণ্ডিতে ছিল না সমান্তরালভাবে। দৃশ্যের এই খণ্ডিতাংশগুলি এক চিত্রবেষ্টনীর মধ্যে একটি বিশেষ ঐক্য লাভ করল। এতদিন চলচ্চিত্রের ছাড়া-ছাড়া সমস্ত ছড়ানো তথ্যের অস্পষ্টতা থেকে স্বতন্ত্র হয়ে তারা সুনির্দিষ্ট হয়ে উঠল। সেই ঐকতানিক রূপকল্প দাবি জানাল, 'আমাকে দেখো'। কিন্তু, অনুভবের বেলা দৃষ্টিলোক থেকে চিন্তালোকে উত্তরণ ঘটলো। বুদ্ধিময়তার পরিপ্রেক্ষণে। চলচ্চিত্র তার বলিষ্ঠ হাতিয়ার খুঁজে পেল।

মণ্টাজ কথাটা কলকারখানার টেকনিক্যাল শব্দ। যার মানে দাঁড়ায়

একত্রীকরণ। কিন্তু এর অর্থ শুধু যন্ত্রপাতির মধ্যে আবদ্ধ রইল না। সম্পাদনার টেবিলে দৃশ্য বা দৃশ্যাংশ গ্রথিত করে অন্যভাবনার সৃষ্টি করা হল। চলচ্চিত্রে এই এক বা একাধিক ফ্রেমের যোগসূত্রতায় যদিও যোগচিহ্ন ব্যবহৃত হল না। আইজেনস্টাইন বলেছেন, 'সংঘাত'। অর্থাৎ 'ক' দৃশ্য এবং 'খ' দৃশ্যের মিলিত পরিবেশনায় যে 'গ' ভাবের সৃষ্টি, তাকে গাণিতিক রীতিতে লেখা যেতে পারে ক×খ=গ, অর্থাৎ ক+খ নয়। 'সংঘাত' কথাটা অবশ্য আইজেনস্টাইন আরও বিশদভাবে ব্যবহার করেছেন ফ্রেমের মধ্যে বিভিন্ন চিত্রকল্পের বুনোনির বিশ্লেষণে। মণ্টাজের গোড়ার যুগে 'সংঘাত' না 'সংযোগ' এই নিয়ে আইজেনস্টাইন ও পুডভকিনের মধ্যে মতভেদ ঘটলেও পরবর্তীকালে পুডভকিন তাঁর মত পরিবর্তন করেছেন। দৃষ্টিগ্রাহ্য অনুভূতি থেকে বুদ্ধিগ্রাহ্য অনুভূতিতে পৌঁছবার জন্যে যদি পরপর তিনটি দৃশ্য সাজিয়ে দেওয়া যায় ( বা 'কাট' করে দেখানো হয়), তবে প্রতি দৃশ্যের স্থিতিকাল সম্পর্কে প্রশ্ন আসে। দ্রষ্টার মানসিক অবস্থাকে একটি বিশেষ অনুভূতির দিকে দিকনির্দেশ করবার জন্যে ক্রমানুবর্তী ভাবে দৃশ্যগুলির স্থিতিকাল কমিয়ে বা বাড়িয়ে মনস্তাত্ত্বিক আঘাত সৃষ্টি করা যেতে পারে। অর্থাৎ তারজন্যে প্রয়োজন হয় দৃশ্যগুলিব মধ্যে অন্তঃসংঘাত সৃষ্টি করা। 'পটেমকিন' থেকে একটা বহু আলোচিত মণ্টাজের উদাহরণ নেওয়া যাক। অডেসায় নিষ্ঠুর রক্তপাতের প্রতিবাদে যখন পটেমকিনের কামান গর্জে ওঠে, তখন তিনটি প্রস্তর-নির্মিত সিংহমূর্তি পরপর 'কাট' করে দেখানো হয়। বস্তুত এই মণ্টাজ-দৃশ্য অডেসায় গৃহীতও নয়। ক্রিমিয়ার অ্যালাপ্‌কা প্রাসাদ উদ্যানে এই তিনমূর্তি আইজেনস্টাইনকে আকৃষ্ট করে। তিন অবস্থার ( সুপ্ত, সদ্যজাগ্রত ও উত্থিতপ্রায় ) এই সিংহ মূর্তিত্রয়ের স্থিরচিত্রের কেবলমাত্র প্রেক্ষণের সময়কে ( ১ : ২ : ১ অনুপাতে ) নির্ধারণ করেই দুরন্ত গতিময়তা পাওয়া গেল। সুপ্ত সিংহের চিত্র থেকে সদ্যজাগ্রত সিংহের চিত্রান্তর কিছুটা দ্রুত হওয়ায় প্রথম মূর্তি থেকে দ্বিতীয় মূর্তির অবয়বের যে সামান্য পরিবর্তন সেটুকু উপলব্ধির জন্যে দ্বিতীয় চিত্র অল্প বিলম্বিত করা হল। কিন্তু, সেই উপলব্ধি সম্পূর্ণ হবার ঠিক পূর্ব মুহূর্তেই চিত্রান্তরিত হল উত্থিতপ্রায় সিংহের দৃশ্যে, যার স্থিতিকাল প্রথম দৃশ্যের সমান। ফলে সদ্যজাগ্রত সিংহমূর্তির অবয়ব যেন হঠাৎ মাথা তুলে উঠল প্রতিবাদের ইঙ্গিতময়তায়। আইজেনস্টাইন তাঁর মণ্টাজরীতির প্ররোচক শক্তি খুঁজে পেয়েছিলেন জাপানী বা চৈনিক লিপিচিত্রমালায়। যার ইংরেজী নাম 'hieroglyph'। জাপানী সংস্কৃতির আরেক বিশিষ্ট অবদান কাবুকি নাট্য

অবশ্য সেই প্রেরণার অংশীদার ছিল। মণ্টাজরীতির সর্বাধিক সরলীকরণ লক্ষ্য করা যায় এই লিপিচিত্রগুলিতে। প্রায় তিন হাজার বছর আগের 'সাং চিয়ে' থেকে হাল আমলের 'জেন-এই' বা 'শোদো' স্কুল পর্যন্ত এই মণ্টাজ তত্ত্বের নীরব সাধনা চলে আসে। লিপিচিত্রগুলিতে দুই বা ততোধিক ভাবচিত্রসমন্বয়ে এক একটি বিশেষ আইডিয়া বা অনুভূতির জন্ম। আধুনিক একটি লিপিচিত্রের কথা ধরা যাক। 'টমাস মানের শেষ উক্তি'। এখানে একটি চোখ এবং অনেকগুলি রেখার সাহায্যে আগতপ্রায় অন্ধকারের সূচনা। চোখের সামনে আঁধারের পর্দা নেমে আসছে এই ভাবরূপ যখন প্রত্যক্ষ হয়ে উঠলো তখন 'আমার চশমা কোথায়' কথাগুলির অর্থ বুঝতে আর কোন বাধা রইল না। জাপানী লিপিচিত্রের এই প্রতীকী ব্যঞ্জনা শুধু হুবহু চলচ্চিত্রে অনুসরণ করেও আশ্চয প্রয়োগফল পাওয়া যেতে পারে। যেমন মুরনোর 'লাস্ট লাফ' চিত্রের একটা দৃশ্যের কথা। একটা মুখরোচক রটনা প্রতিবেশীদের মধ্যে 'সশব্দে' কানাকানি হয়ে চলেছে ( যদিও নির্বাক ছবি ) এই জিনিসটা বোঝাবার জন্যে 'বিগ-ক্লোজ'-এ হাতের তালু আড়াল করা মুখের খানিকটা অংশ থেকে ক্যামেরা ঝুলন্ত ঝুড়ির সাহায্যে পৌঁছয় অনুরূপভাবে হাতের তালু আড়াল করা কানের 'বিগ-ক্লোজ' পর্যন্ত। সশব্দ কানাকানির হাস্যময়তা বোঝাবার জন্যে মধ্যবর্তী কালে মুখ ও কানের দূরত্ব দেখানো হল একটি বাড়ীর নীচের তলা থেকে তিনতলা পর্যন্ত।

মণ্টাজরীতির মূর্ত ফর্মের জগত থেকে অনুভূতির বিমূর্ত জগতে চলে যাওয়া আরও প্রাঞ্জল প্রাচীন জাপানী হাইকু (অন্য মতে হোক্কু) কবিতাগুলিতে। আইজেনস্টাইন এদের বলেছেন এক একটা মণ্টাজের দৃশ্য-তালিকা। জাপানী চিত্রকলার 'পয়েণ্ট' ও 'কার্ভ'-এর হালকা তুলির ছোঁয়ার মত হাইকুর মাত্র দু'টি কি তিনটি চিত্রকল্পের আভাস চিত্রময়তায় অসাধারণ। যেমন, Yamei রচিত কবিতা :

"Hark ! the voice of a pheasant
Has swallowed the wide field
At a gulp."

বনমোরগের স্বরধ্বনিতে যে দিগন্তপ্রসারী মাঠ প্লাবিত, তার ব্যাপ্তি বিহঙ্গ সঙ্গীতের গভীরতা সূচিত করছে। 'voice of a pheasant' এবং 'wide field' এই দু'টি ইমেজ মণ্টাজ শট-এর প্রকৃত অনুসারী। এবং এদের

প্রয়োগফলে যে সুরের মধুরতা বা বিষাদার্তি, প্রাকৃতিক পরিবেশের স্তব্ধতা কিংবা আরও প্রগাঢ় দার্শনিকতা প্রকাশে অসীম কালের গভীরে একটি শব্দ তরঙ্গের একবার ধ্বনি তুলে হারিয়ে যাওয়া প্রকাশমান তা যেন দৃষ্টিলোক থেকে চিন্তালোকে, বা বস্তুলোক থেকে রূপলোকে পার হয়ে আসে। অথচ এর জন্যে ক্ষুদ্রতম শব্দ চয়ন করা হয়েছে। নোগুচি বলেছেন, "it is the readers who make the 'haiku's' imperfection a perfection of art." সাহিত্য বা চলচ্চিত্রের প্রয়োগকলায় 'স্কুপ' করার স্বাধীনতা অনেকখানি। আইজেনস্টাইনের মতে যাদের বলা যায় 'মণ্টাজ অফ অ্যাট্রাকশন'। চিত্রকলার ব্যাপারে যদিও স্রষ্টা সব সময়ে সে সুযোগ ভোগ করেন না, তবে তন্নিষ্ঠ প্রবণতা অনুধাবন-যোগ্য। রাজপুত চিত্রকলার একটি পটে যেমন দেখা যায় দয়িতার পায়ের কাছে ভূলুণ্ঠিত রাজপুত বীরপুঙ্গবকে। নাগরিকার মানভঞ্জনের এই মধুর কৌতুকময়তা কিন্তু চিহ্নিত হয় পটের তৃতীয় চরিত্রের অঙ্কন চাতুর্যে। চরিত্রটি পার্শ্ববর্তিনী পরিচারিকার, সে আপন করতলে সলাজ হাসি গোপন করছে অবগুণ্ঠনের অন্তরালে। দেখার সময় সমস্ত সমীক্ষা-শক্তি কেন্দ্রীভূত হবে ফ্রেম জুড়ে। কারণ, এ'টা মিনিয়েচর, ফ্রেস্কো নয়। কিন্তু, চিত্রে অন্তর্ভুক্ত ভূমি-শায়িত গুম্ফশোভিত যুবক, মুখ ফিরিয়ে থাকা রমণী ইত্যাদি এদের সঙ্গে পরিচারিকার গোপন হাসি একটা organic unity বহন করছে। শিল্পীর ইচ্ছানুসারে সমস্ত নকশার tonality সম্পূর্ণ হয়েছে ঐ হাসিতে, বা বিকল্পে শুরু হয়েছে ঐ হাসি থেকে। অবনীন্দ্রনাথের বহু চিত্রে এর উদাহরণ ছড়িয়ে আছে। একটা অপেক্ষাকৃত সহজ ছবির কথা ধরা যেতে পারে। যেমন 'যাত্রাদলের মন্ত্রী' নামের ছবি। দেখা যায়, মন্ত্রীমশায়ের রাজকীয় পোষাকের ফাঁক দিয়ে শার্টের বোতামশুদ্ধ হাতা বেরিয়ে পড়েছে বাইরে। ছবির নামের (ভাববাচক) tonality এখানে ব্যক্ত। কিন্তু, চিত্রকর এসব ব্যাপারে মণ্টাজ রীতি থেকে খুব দূরে নন। চিরাচরিত ভাবগত organic unityর বৈসাদৃশ্যেও কখনও মণ্টাজের বৈপ্লবিক ফলশ্রুতি লক্ষণীয়। ভাস্কর্যের মত ত্রৈমাত্রিক শিল্পে তার নজীর আছে। আধুনিক ভাস্কর্যকলার এপস্টাইনের বহু বিতর্কিত নিগ্রো ও পলিনেশীয় আদলের খ্রীষ্টমূর্তি এর একটা চমৎকার উদাহরণ। প্রচলিত মূর্তি থেকে ভিন্নতর রূপায়ণে খ্রীষ্ট তাঁর করতলের আঘাতের প্রতি নির্দেশমান। যেন এই রক্তাপ্লুত ক্ষতের দিকে মানব সমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করা হয়েছে বিশেষভাবে। করতল থেকে খ্রীষ্টের মুখ পর্যন্ত পৌঁছলে হতবাক হওয়া ছাড়া উপায় থাকে না। ঈষৎ

কুঞ্চিত অধরে অপরিসীম ঘৃণার অভিব্যক্তি এবং চোখে অভিযোগের আভাস। খ্রীষ্ট সম্পর্কিত প্রচলিত ধারণানুসারে হাত ও মুখের organic unity এখানে ব্যাহত। কিন্তু, এপস্টাইনের চিন্তাকোণের রূপকল্প যখন আত্মস্থ হয়, তখন মণ্টাজ-তত্ত্ব অনুসারে আঙ্গিকগত organic unity সম্পর্কে কোন দ্বিধা থাকে না। চোখ থেকে অনুসরণ করে হস্তস্থিত ব্যঞ্জনায় আসা যায়, বা বিপরীত মুখেও যাওয়া যেতে পারে। অবশ্য এপস্টাইন মূর্তির গা'য়ে লিখে রেখে যান নি দেখার সময় হাত থেকে শুরু করতে হবে কিংবা মুখ থেকে। প্রসঙ্গত, অষ্টাদশ শতাব্দীর জাপানের প্রখ্যাত শিল্পস্রষ্টা শারাকু নির্মিত দু'টি দারু ভাস্কর্যের কথা মনে পড়ে এখানে। 'নো'-অভিনেতা নাকায়ামা তোমিসাবুরোর মুখাকৃতি এবং তাঁর অভিনীত 'নো' নাটকের একটি চরিত্র 'রোজো'-র মুখোস একই শিল্পীর হাতে তৈরী। একটি তরুণীর এবং অপরটি বৃদ্ধ যাজকের। দুই মুখ কিছুটা একাকৃতি এবং অভিব্যক্তিতে সামান্য কাছাকাছি হলেও anatomy-র বিচারে একেবারে ভারসাম্যহীন। এই ভারসাম্যহীনতা ইচ্ছাকৃতভাবে বিধৃত তরুণীর মুখাকৃতিতে। তার ফলে তরুণীর মুখে দুনিয়ার প্রতি একটা বেপরোয়া ভাব সহজে ধরা পড়ে। যাজকের অভিব্যক্তিতে যা অনুপস্থিত। একই মানুষের দুই মুখাবয়বে এই যে গঠনাকৃতি অস্বাভাবিক রীতিতে কমানো বাড়ানো হল সে শুধু মস্তিষ্কে একটা বিশেষ আবেদন পাঠানোর জন্যে। চলচ্চিত্রে স্বাভাবিক দৃশ্য প্রবাহ থেকে যখন বিশেষ আবেগগ্রাহ্য পথে অংশকেই বড় করে (কখনও অস্বাভাবিক ভাবে) দেখানো হয়, তখন শারাকু অনুসৃত রীতিতেই মণ্টাজ নিজেকে মেলে ধরতে শুরু করে। আইজেনস্টাইন সাহিত্য থেকে এর ভূরি ভূরি উদাহরণ তুলে দেখিয়েছেন। উল্লেখিত হয়েছে তলস্তয়ের 'আনা কারেনিনা' থেকে আনার সন্তান-সম্ভাবনা বার্তায় ভ্রণস্কির মানসিক অতলে হারিয়ে যেতে যেতে সময়ের সংখ্যা মুছে যাবার কথা বা মপাসাঁর 'বেল-আমি' থেকে দ্যুরয়ের চিত্তে মধ্যরাত্রির পূর্ণ-অনুভূতি জ্ঞাপনের জন্য নগরের বিভিন্ন ঘড়ির ঘণ্টাধ্বনির ঐকতানিক অনুরণন। যা আমাদের emotional dynamization-এই পৌঁছে দেয়। পুডভকিনের 'মাদার' ছবিতে একই উপায়ে বরফগলা নদী ও শ্রমিকদের শোভাযাত্রা পাশাপাশি সাজিয়ে বস্তুগ্রাহ্য গতিকে আবেগগ্রাহ্য গতিতে রূপান্তরিত করা হয়।

এতদিন শিল্পের অন্য শাখায় যা পরোক্ষ বা অর্দ্ধজাগরিত ছিল, শিল্পের সর্বাধিক সম্ভাবনাময় অবদান চলচ্চিত্রে তা একটি পরিণত শিল্পাঙ্গিক হিসেবে

দেখা দিল। জীবনের সঙ্গে শিল্পের যোগাযোগও নিবিড়তর হল।

॥ দুই ॥

মণ্টাজ প্রসঙ্গে আইজেনস্টাইন একটা কথার উপর বিশেষ জোর দিয়েছেন, শিল্প মাত্রে সংঘাতময়। সংঘাত শব্দটাকে দ্বন্দ্ব বলেও ব্যবহার করা যায়। মণ্টাজের প্রকার-ভেদের পূর্বে চলচ্চিত্রে চিত্রকল্পের প্রাথমিক পর্যায় তার অবয়ব নির্মাণ। দৃষ্টিবিজ্ঞানের নীতি অনুসারে তার প্রয়োগফলগুলি নিয়ন্ত্রিত। বিভিন্ন ছান্দিক গতি থেকে সরে না গিয়ে তাকে সংহত করাই আলোচ্য দ্বন্দ্বের উদ্দেশ্য। এই দ্বন্দ্ব দু'ধরনের হতে পারে। দৃষ্টিগ্রাহ্য বা জ্যামিতিক এবং অনুভূতিগ্রাহ্য বা মনস্তাত্ত্বিক। যদিও আবেদনের শুরু সর্বদাই ইমেজের visuality-কে কেন্দ্র করে। জ্যামিতিক দ্বন্দ্বের মধ্যে উল্লেখ্য: গ্রাফিক বা রৈখিক সংঘাত (যেমন একটা ফ্রেমে অডেসার সমান্তরাল সিঁড়ির রেখাকে বিপরীতমুখে অতিক্রম করে রুগ্ন শিশুর মাতার মৃতদেহ রেখা), সমপৃষ্ঠ-সংঘাত [পটেমকিনের বিদ্রোহী নাবিকদের সাহায্যের জন্য বেগে ধাবিত পাল-তোলা নৌকার সারি ও অডেসা ধাপে অভিনন্দনরত জনতার দু'টি শট্-এর ক্রশ-কাটিং-এ পশ্চাতভূমি (depth) ও অগ্রভূমি (foreground)-র conflict of plane গঠিত। এই সমপৃষ্ঠ-সংঘাতে ক্রমে ক্রমে অগ্রভূমিকে প্রাধান্য দেওয়া হল পালতোলা নৌকার 'শট্'-এর অগ্রভূমিতে vertical কতগুলি নিশ্চল লৌহস্তম্ভকে এনে এবং তার পরবর্তী অডেসা ধাপে জনতার সারিবদ্ধ চঞ্চল vertical ইমেজের দ্বন্দ্বে। অনুরূপভাবে, অডেসার উপরের ধাপ (ফ্রেমে foreground) থেকে সারিবদ্ধ সৈনিকদের নিম্নধাপস্থিত (ফ্রেমে depth) রুগ্ন শিশুসহ মাতার প্রতি গুলি-চালনার দৃশ্য আরেকটি সমপৃষ্ঠ-সংঘাতের স্মারক], আয়তনিক দ্বন্দ্ব ('জেনারেল লাইন'-এ মার্ফার প্রথম ভিক্ষা করার সময় ধনী কৃষকদম্পতির মেদবহুল দেহের বিপরীতে কৃশকায় মার্ফার দেহায়তনের সংঘাত (ক্যামেরার 'পারস্পেক্টিভ্' বদলে অনুরূপ দৃষ্টান্ত স্থাপন বিরল নয়), 'ক্লোজ' ও 'লং'-এর দ্বন্দ্ব (যেমন 'উগেৎসু মনোগাতারি'তে কুম্ভকার ও প্রেতের উদ্যানে প্রণয়ের দৃশ্যে একে অপরের প্রতি ধাবমান ভঙ্গিকে 'লং-শট্'-এ দেখিয়ে মুহূর্তে 'কাট্' করে 'ক্লোজ'-এ নিয়ে যাওয়া হয় দুজনের আলিঙ্গন-বদ্ধ দৃশ্যে) ইত্যাদি। অনুরূপভাবে, বস্তু ও ক্যামেরার বিশেষ দৃষ্টিকোণের দ্বন্দ্ব ('প্যাশন অব জোন অব আর্ক'-এ

জোনের মহত্ত্বের পাশে বৃটিশ সৈন্যদের নীচতা প্রকাশ করবার জন্যে 'টপ লং-শট'-এ তাদের যেমন বামনাকৃতি দেখানো হয়), বা বস্তু ও তার বিভিন্ন অংশের আলোকময়তার প্রকৃতিগত দ্বন্দ্ব ('ইভান দি টেরিব্‌ল্'এর প্রতি দৃশ্য রচনায় যেমন বাইজেন্টাইন ফ্রেস্কো বা এল গ্রেকোর ধারা অনুসরণে আলোক মাত্রাকে নিয়ন্ত্রণ করে কাহিনীর বিচিত্র অনুভূতির প্রকাশ) প্রভৃতি মনস্তাত্ত্বিক দ্বন্দ্বের স্তরে পড়ে। একক মণ্টাজে এই দ্বন্দ্বমুখর 'শট'গুলি এক একটি প্রাণী-কোষের পর্যায়ভুক্ত, যাদের সমন্বয়ে সামগ্রিকতার প্রাণস্পন্দন। মণ্টাজ বলতে যদি সংঘাত বোঝায় তবে তার অন্তর্বর্তী প্রতি 'শট'-এর এই দ্বন্দ্বকে মণ্টাজের প্ররোচক শক্তি হিসেবে অভিহিত করা চলে।

'Architecture is frozen music.' কথাটা বলেছিলেন মহাকবি গ্যয়টে। স্থাপত্যের স্থিতি-রেখা (static) যদি কোন অজানা মন্ত্রে গতি-রেখায় (dynamic) পরিবর্তিত হয়ে যায় তবে তাতে সঙ্গীতের সুরছন্দ বাজবে। চলচ্চিত্র-ক্যামেরায় সেই অজানা মন্ত্রের সন্ধান পাওয়া সহজ হল। সে কথা গুপ্ত ছিল গোড়ার থিওরিতে, ফিজ গ্রীনের ম্যাজিক বক্সে। কবিতার ছন্দ যেমন দৃষ্টি থেকে শ্রুতিতে উত্তরণ করে খণ্ড খণ্ড ধ্বনির মূর্চ্ছনায় তেমন ফ্রেমের অন্তর্বর্তী বিভিন্ন দৃশ্যকে খণ্ডিত করে সৃষ্টি করা হল 'মাত্রিক' মণ্টাজ (metric)। কিন্তু খণ্ডিতাংশগুলির দৈর্ঘ্যের (এবং সেই কারণে সময়ের) সূক্ষ্ম নিয়ন্ত্রণে স্থিতি-রেখা দুরন্ত গতি-রেখায় রূপান্তরিত হল ধরাবাঁধা নিয়মকে অস্বীকার করে। অর্থাৎ স্থিতিকালের একটি নির্দিষ্টতায় 'শট্'-এর বিভাজন ঘটল না আমাদের ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের মীড়গমকের ভিন্ন স্থায়িত্বকালের মত। 'ইভান দি টেরিব্‌ল্'-এর প্রথম অংশে কাজান-যুদ্ধের প্রাক্-পর্বে ইভানের উপস্থিতিতে কামানের বিস্ফোরণ মুহূর্তের কথা ভাবা যাক:

Ivan high up, in front of the tents, above Kazan, is silhouetted against the morning sky.

Gregory in the mine is surrounded by barrels of gunpowder.

The Brothers Chokhov, Foma and Yeroma, are there too.

Other gunners assisting, they stand a candle in the midst of the barrels.

To the base of the candle
Gregory fastens the fuses.

For the first time in their lives Foma
and Yeroma are silent—
the importance of the moment overcomes them......

A similar candle,
where everyone can see it,
is put on the ground above by the foreigner—
Engineer Rasmussen.

The candle underground burns.
The candle on the surface burns
Ivan looks at Kazan.
Kurbsky looks, stationed at the head of his troops.
The gunners watch......

The candle burns slowly.
Its flame wavers slightly in the wind.

The Royal troops are watching. Yeroma is watching.
Silence all round.
On the walls, the Tartars are watching.

Slowly the candle burns
CLOSE-UP—Ivan by his tent.
CLOSE-UP—the flame.
CLOSE-UP—Kurbsky.
CLOSE-UP—the candle.
Already the candle is half burned down.

The giant Gregory, oil-smothered, dirty, breathes heavily-tensely

Nervously the flame wavers.
Another quarter of the candle is gone.
The Tsar watches, motionless as a statue.

The priests are dumb before their icons.
Kurbsky gnaws his moustache.
The flame starts guttering at the end of the candle.

Gregory's eyes are screwed up.
The candle has completely burned away.

Silence.
The Tsar holds his breath.

Kurbsky is taut.
The guns are motionless

But no explosion comes……
The Tsar shouts :
"What then has become of your underground thunders ?"

চূড়ান্তকালে ইভানের আগ্নেয়গিরির মত ফেটে পড়বার জন্যে যেন এই মুহূর্তটির প্রস্তুতি। চিত্রনাট্যে বিধৃত অংশে দেখা যায় প্রথম থেকে 'The guns are motionless' পর্যন্ত প্রায় স্থির চিত্রাবলীকে অবলম্বন করে তিলে তিলে ক্রমবর্ধমান গতিময়তার সৃষ্টি এবং 'but no explosion comes' 'শট্'-এ বিলম্বিত করেই ( সামগ্রিকতার anti-climax ) স্তব্ধতা থেকে ইভানের গভীর স্বরধ্বনির বজ্র-ঘোষণায় তার পরিণতি। এই মাত্রিক মণ্টাজে দৃশ্য-সুনির্বাচনের জন্যে কোথাও পরম সরলীকরণ বা চরম জটিলতার সংঘর্ষ বাধে না। অথচ দৃশ্যাংশগুলি চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যে সম্পূর্ণ। এখানে একক মণ্টাজের অসম স্পন্দনের দ্বারা রচিত হয় সঙ্গীতের মত এক প্রবাহ।

কিন্তু, ছান্দিক মণ্টাজে ( rhythmic ) প্রতি 'শট্'-এর দৈর্ঘ্য-নির্বাচনের সঙ্গে সঙ্গে তার অন্তর্বর্তী বিষয়বস্তুর ছান্দিক স্পন্দনের প্রতি সমান মনোযোগ দেওয়া হল। কারণ জটিল ছন্দরচনার বেলা শুধু মাত্রিক মণ্টাজ-রীতি যথেষ্ট হল না। এর সর্বকালীন ধ্রুপদী উদাহরণ পুনরায় 'পটেমকিন'-এর

বহু আলোচিত অডেসা-সিঁড়ির দৃশ্য। এখানে সিঁড়ি দিয়ে নেমে আসা সৈনিকদের শৃঙ্খলাবদ্ধ কুচকাওয়াজের ছান্দিক পদক্ষেপ মাত্রিক মণ্টাজরীতির প্রয়োগ সীমাকে অতিক্রম করে গেল। পরন্তু, মাত্রিক মণ্টাজ-গত 'কাটিং' আলোচ্য দৃশ্যে কম হলেও 'শট্'-এর সামগ্রিকতা এক নূতন ছন্দ রচনা করে। চরম মুহূর্তে সৈনিকদের পদক্ষেপের ছন্দ নিম্নগতিসম্পন্ন অপর ছন্দে পরিবর্তিত হয় প্যারাম্বুলেটরের নিম্নাবতরণে। এখানে dynamic-রেখা linear motion থেকে rotatory motion-এ রূপান্তরিত। আইজেনস্টাইনের ভাষায়, 'the stepping descent passes into a rolling descent.' 'জেনারেল লাইন'-এ অনাবৃষ্টির জন্য ধর্মীয় শোভাযাত্রা এবং 'আলেকজাণ্ডার নেভ্স্কি'-তে বরফ যুদ্ধের ঠিক আগে দিগন্তে টিউটনিক নাইটদের সারিবদ্ধ ঘোড়সওয়ার মূর্তির অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে ঘোড়ার পদধ্বনির শব্দতরঙ্গ (যা' হৃদস্পন্দনের সঙ্গে তুলনীয়) ছান্দিক মণ্টাজের আরও দু'টি উজ্জ্বল নজীর। প্রায় নিরঙ্কুশ শ্রুতিগ্রাহ্য (auditory) ছান্দিক মণ্টাজ গড়ে তোলা হয়েছে 'ইভান দি টেরিবল্'-এর প্রথম খণ্ডের 'the cathedral of the assumption' পর্বে। চিত্রনাট্য অনুসরণে :

Toward Ivan approach :

From the left—a young golden-haired prince.

From the right—an older black-browed boyar.

They take Ivan by the arms.

They lead him down the steps of the ambo before the altar.

Vessels filled with gold coins are brought to them.

And, raising high the vessels, in accordance with the ceremonial, they pour over the young Tsar a golden shower.

*　　*　　*

The golden shower rings resoundingly.

Rings out the ecstatic
'Kyrie Eleison!'
of the cathedral choir .

Rings out the joyous clamor of the bells.
Ring out the cries of greeting from the people.

আলোচ্য দৃশ্যে স্বর্ণমুদ্রাপূর্ণ পাত্র বয়ে আনা এবং বর্ষণের পূর্বে উপর দিকে তুলে ধরা পর্যন্ত সূচীভেদ্য নৈঃশব্দ্য নির্মিত। সেই স্তব্ধতা প্রথম খণ্ডিত হল মুদ্রাবর্ষণের টুকরো টুকরো ধ্বনিতে। ক্রমে সে ধ্বনি দ্রুততর এবং অবশেষে dissolved হল দ্বিতীয় ধ্বনিতরঙ্গ গীর্জার ধর্মীয় ঐকতানে। কিন্তু তৃতীয় ধ্বনিতরঙ্গ ঘণ্টাধ্বনি, মুদ্রাবর্ষণের ছন্দিত শব্দকে অনুসরণ করেই (এ ক্ষেত্রে যার তীব্রতা আরও বেশী) পুনরায় ছাপিয়ে উঠল ঐকতানের সুরকে এবং সবশেষে জনতার আনন্দ কোলাহলের মাঝে তা বিলীন হল। যেন আকাশের ধারাবর্ষণ ক্রমে ঝরণা, নদী হয়ে সাগরের উত্তাল তরঙ্গ মালায় মিলিত। ধ্বনির সঙ্গে ইমেজের সংমিশ্রণে সৃষ্ট ছান্দিক মণ্টাজের সুন্দর দৃষ্টান্ত আছে 'ইভান দি টেরিব্‌ল্‌'-এরই অপর বহু দৃশ্যাবলীতে। যেমন ইভানের বিবাহের ভোজসভা দৃশ্য (the hall of gold)। মস্কোবাসীদের মধ্যে ইভানের বিরুদ্ধতার উত্তেজনা ক্রমে ছড়িয়ে পড়ছে, ভোজসভা-দৃশ্যের পূর্বে এক দৃশ্যে তার সূচনা। কিন্তু একটানা ভোজসভার দৃশ্যে ('প্যারালাল কাটিং'-এর প্রয়োগ সমন্বিত) শুধু উত্তেজিত জনতার ধ্বনি সমান্তরালভাবে ভোজসভা দৃশ্যের ইমেজ ও ধ্বনির সঙ্গে মৃদু থেকে প্রবল মুহূর্ত সৃষ্টি করে ছন্দিত রূপে। সমগ্র 'সিকোয়েন্স' বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় প্রতি দৃশ্য রচনায় লম্ব ও সমান্তরাল গতি যেন গাণিতিক ফর্মূলায় পারস্পরিক সূত্রে ব্যবহৃত।

স্পন্দন কথাটাকে আরও সূক্ষ্ম অথচ ব্যাপকভাবে অনুভব করা হল tonal মণ্টাজে। মাত্রিক মণ্টাজের সম্মিলিত গতিবেগ এবং ছান্দিক মণ্টাজের অন্তর্দ্বন্দ এদের সামগ্রিকতাকে ছাড়িয়ে তার মূল্যায়ন। অবশ্য অংশ বিশেষেরই আবেগ-প্রধান ধ্বনি (শব্দ অর্থে নয়) তার ভিত্তি রচনা করল; যাকে বলা হয় তার স্বাভাবিক tone। ড্রেয়ারের ছবিতে জোনের নির্যাতন সরাসরি না দেখিয়ে শাণিত বিভিন্ন অস্ত্রের তীক্ষ্ণাগ্র নানা দৃষ্টিকোণ থেকে দেখানো হয়। এখানে নির্যাতনের ভয়াবহতা প্রকাশে সমান্তরাল ও লম্বভাবের তীক্ষ্ণ অস্ত্রগুলি তার graphic tonality বহন করে। একাধিক মাত্রার tonality ও সমান্তরাল ছন্দের সংঘাতে একটা tonal মণ্টাজের জন্ম। পটেমকিন জাহাজ থেকে যে প্রভাতে ভাকুলিন্চুকের শবদেহ অডেসায় আনা হল, সে সময়ের কুয়াশায় ঘেরা বন্দরের চিত্রায়ণ যেমন। আলোর luminosity

নিয়ন্ত্রণের দ্বারা এখানে ঐ দৃশ্যাংশের আবেগজনিত ধ্বনিই মৌল। আলোক তরঙ্গের সূক্ষ্ম পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে আরও একটি সূক্ষ্ম ছান্দিক অনুরণন লক্ষ্য করা যায় তরঙ্গমালা, বয়া আর নৌকার সামান্য দোলানি, জলের উপরকার ধাঁর বাষ্পীভবন ইত্যাদিতে। কিন্তু প্রকৃত অর্থে এগুলিও একটা tonal-রীতি বহন করে। সেইজন্যে ছান্দিক মণ্টাজের এখানে প্রত্যক্ষতর হওয়া অসম্ভব। অথবা যেখানে ছন্দের স্পন্দন আরও বেশী সেখানেও একটা বিশেষ আবেগের ঘনীভবনের দ্বারা tonal মণ্টাজ তৈরী হতে পারে। 'জেনারেল লাইন'-এ ফসল পেকে ওঠার সময়ে বৃষ্টির কথা ধরা যাক। আকাশের স্তূপীকৃত ঘনকালো মেঘের (static) সঙ্গে বৈপরীত্য রচনা করল বায়ুর দুরন্ত গতিবেগ (dynamic), এবং বাত্যাপ্রবাহ থেকে বৃষ্টিপ্রবাহের যে ঘনীভূত পরিবর্তন তা সূচিত হল বাতাসের বেগে পেটীকোট ফুলে ওঠা ও শস্যগুচ্ছ ভেঙে ছড়িয়ে যাওয়াতে। এখানে প্রবণতার দ্বন্দ্ব—স্থিতিরেখা ও গতিরেখার ঘনীভবন মণ্টাজের আবেগজনিত ধ্বনির (আলোচ্য ক্ষেত্রে চারিত্রিক dissonance) tonality প্রকাশ করছে। আইজেনস্টাইন বলেছেন, বন্দরের কুয়াশাকে যদি viewpoint of emotional impression-এ বলা যায় lyrical, তবে এই বৃষ্টি-দৃশ্যকে tragic আখ্যা দেওয়া যেতে পারে। উপলক্ষ মণ্টাজের এই দুইক্ষেত্রে প্রাথমিক বর্ণ ও আলোর frequency-র পরিবর্তনে সমস্ত tone-এর সৌন্দর্য শৈল্পিক পরিণতিতে পৌছয়। কুয়াশার ক্ষেত্রে গাঢ় ধূসর থেকে কুহেলি শুভ্র (যার দ্যোতনা—ঊষার উদয়) এবং বৃষ্টির ক্ষেত্রে পাতলা ধূসর থেকে গাঢ় অন্ধকার (যার দ্যোতনা—সঙ্কটের আসন্নতা)। যদিও tonal মণ্টাজের গঠন-ক্রিয়ায় দ্বিতীয় উদাহরণের dissonance, প্রথম উদাহরণের consonance-এর অন্তর্দ্বন্দ্বীয় বৈপরীত্যই ঘোষণা করে।

Tonal মণ্টাজ থেকে overtonal মণ্টাজের স্তর পরিবর্তন বিশেষ মুহূর্তের সামগ্রিকতা থেকে চিত্র-বক্তব্যের সার্বিকতায়। ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রের শব্দতরঙ্গ রীতিতে এর যথোপযুক্ত তুলনা পাওয়া যায়। প্রধান তারের ধ্বনি যখন 'তরফ্' বা পার্শ্বতন্ত্রিকায় প্রতিধ্বনি তোলে তখন resonance-এর গভীরতা অনুসারে স্বরের undertone বা overtone সেখানে ধ্বনিত। ধ্বনি ও তার অনুরণনের দ্বন্দ্বে পাশ্চাত্য স্বরসাধক দেবুসি বা স্ক্রায়াবিন স্বরের physiological quality-র সন্ধান পেয়ে যান। overtonal মণ্টাজ গঠনে আইজেনস্টাইন তাঁদের কাছে ঋণ স্বীকার করেছেন। আলোচ্য ক্ষেত্রে overtonal

মণ্টাজের পৃথক stimuli সমগ্র চিত্রে total stimulation-এ পরিণত। এখানে একক মণ্টাজের বাইরের চেহারা বিচিত্র হলেও মেজাজ চিত্রের সার্বিক সুরে বাঁধা পড়ে। প্রসঙ্গত কাবুকি নাট্যের কথা আসে। সেখানে প্রতি দৃশ্যের স্বতন্ত্র আবেদনে যে স্বয়ংসম্পূর্ণতা তা'ও নাটকের মূল আবেদনে নিবেদিত। 'জেনারেল লাইন'-এর প্রায় সমস্ত মণ্টাজ তৈরী হয়েছিল এই আদর্শে। প্রখ্যাত 'ক্রীম-সেপারেটর' প্রসঙ্গ, বৃষ-গাভীর সঙ্গম দৃশ্য (যার অন্তর্ব্যঞ্জনায় প্রাণতত্ত্ব বিধৃত), ফসলকাটার প্রতিযোগিতা ইত্যাদি বৈপ্লবিক মণ্টাজগুলি নিতান্ত আলাদাভাবে বিচার করলেও বিপ্লবোত্তর কৃষি-অবস্থার চিত্রাঙ্কন করে। কিন্তু, স্বরলিপির শব্দ-সংকেত যেমন static রেখা থেকে তারের ঝঙ্কারে dynamic পরিণতি লাভ করে, তেমনই visual overtone-এর dynamization চলচ্চিত্রায়ণ ব্যতিরেকে অসম্ভব। চলচ্চিত্রের ইতিহাসে 'জেনারেল লাইন' প্রথম সেই visual overtone-এর সাড়া জাগালো। aural ও visual এই দুই overtone-কে এক রেখায় আনা সম্ভব হল overtonal মণ্টাজে। আইজেনস্টাইন এদের অভিহিত করেছেন চলচ্চিত্রের চতুর্থ dimension বলে। ভাবীকালের চলচ্চিত্রের প্রতি এই overtone-এর প্রশ্ন ছিল তাৎপর্যপূর্ণ কেননা বুদ্ধিগ্রাহ্য ধ্বনি ও overtone-এর সমন্বয়ে 'ইনটেলেক্চুয়াল মণ্টাজ' চলচ্চিত্রকে নব দিগন্তের দিকে নিয়ে গেল। আইজেনস্টাইন তাঁর উত্তর-সূরীদের জন্য লিখে রেখেছিলেন, "If in the gleaming classical distances of the cinematography of the future, overtonal montage will certainly be used,···so as always at first—the new method will assert itself in a question sharpened in principle."

# টাইপেজ ॥ প্রবণতা ও উত্তরণ

দিলীপ মুখোপাধ্যায়

সুতরাং আইজেনস্টাইন লিখেছিলেন, "the cart dropped to pieces, and its driver dropped into the cinema।" যেহেতু চালকের আর মঞ্চে ফিরে যাবার উপায় ছিল না। কেননা তিনি চলচ্চিত্রের আপন সীমানায় এসে পড়েছিলেন। প্রকৃতার্থে বাস্তবের এক নতুন গণ্ডীতে। তার স্বর্ণ-সম্ভাবনা আইজেনস্টাইনকে অনুপ্রাণিত করেছিল। এবং থিয়েটারে তার প্রয়োগ-অসম্ভাব্যতা তাকে বিরূপ করেছিল। ত্রেতিয়াকফের 'গ্যাস মাস্ক্‌স্‌'কে তিনি এক টারবাইন কারখানার মধ্যেই সরাসরি মঞ্চস্থ করতে গিয়েছিলেন। কিন্তু, শ্রমিক ও কলকারখানার নিজস্ব বাস্তবতার আবেদন—নাটকের নয়—চলচ্চিত্র-প্রবণতারই উপাদানগুলিকে একত্রিত করল এবং আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্রের ভূমিস্পর্শের সঙ্গে সঙ্গেই শিল্পকে এক অপরিসীম সজীব জীবনবোধের সম্মুখীন করে দিলেন। সূচনায় আলোচ্য জন্মলগ্ন আলোচনার প্রয়োজন আছে। সময়টা আন্তর্জাতিক চলচ্চিত্রেরও ক্রান্তিকাল।

বিপ্লবোত্তর রুশদেশে নতুন সমাজ-ব্যবস্থা স্থাপনার সমকালীন শিল্পসম্পর্কিত নন্দনতাত্ত্বিক নব্যচিন্তা ও প্রত্যাশা সোভিয়েট চলচ্চিত্রে প্রচণ্ড ওলট-পালট সৃষ্টি করে। যা প্রথমত ও প্রধানত ভাবতাত্ত্বিক এবং থীমাটিক। নির্বাক চলচ্চিত্র-প্রস্ফুটনের পথে তার শীর্ষমুহূর্ত ঘোষিত হল বিশাল জনতার বিস্তৃত জয়গানে। ব্যক্তি-নায়কের পরিবর্তন ঘটল "mass-hero"তে। আর অনুরূপভাবে চলচ্চিত্র শিল্প-প্রযুক্তির রীতিনীতিগুলি গৃহীত হল সন্নিহিত নবলব্ধ বিষয় থেকে। অপারসর ব্যক্তিনাটকের ভাবধারার পরিবর্তে 'টাইপ এবং প্রাসঙ্গিক পাত্রপাত্রীরাই স্থান করে নিল কেন্দ্রভাগে। ফলে পূর্ববর্তী বুর্জোয়া চলচ্চিত্রের মঞ্চানুগ কাহিনী বা বিগতপ্রাণ 'ত্রিকোণ নাটকে'র আর ঠাঁই রইল না। শুধু এর দায়িত্ব নয়, গুরুত্বও ছিল অনেকখানি। কেননা সমষ্টি-কার্য নিয়ে চিত্রকল্প রচনা সে-ই ছিল প্রথম। 'কালেক্‌টিভিটি' শব্দটা আপন দাবীতে দুর্বার হয়ে উঠল। কিন্তু এর অন্তর্নিহিত অর্থ ছিল গভীর। প্রবক্তারা জানতেন এখানে ব্যক্তিসত্তা পলাতক নয়। 'কালেক্‌টিভিজম্‌' স্ব-অর্থে সমষ্টির আধারে ব্যক্তিকতার

সর্বাধিক পরিণতি। প্রচলিত বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য থেকে এর চিহ্নিত বৈপরীত্য বিদ্যমান। এটাই ছিল কালধর্মী, প্রয়োজনীয় ও সুদূরস্পর্শী। প্রচণ্ড শক্তিসম্পন্ন জনগণের রূপকল্পের মাঝখান থেকে ক্রমশ ব্যক্তিচেতনা এক নতুনতর তাৎপর্যে প্রকাশিত হল। উনিশ শ' চব্বিশ থেকে ঊনতিরিশ, সোভিয়েট চলচ্চিত্রের পর্দাজুড়ে শুধু একটি ইমেজের তরঙ্গ প্রবাহিত ছিল—একক চেতনায় সম্মিলিত ও চালিত সমষ্টি জীবন। বাস্তবনিষ্ঠার উল্লেখিত মহাকাব্যিক দৃষ্টিভঙ্গীর প্রয়োগকলার দিকটা অনুসন্ধান করা যেতে পারে। যার মৌল প্রেরণা চলচ্চিত্র শিল্পতত্ত্বের ডায়ালেক্‌টিক্‌স রীতিতে লিপিত। এই রীতিবিচারে প্রাণী বা সত্তাকে দুই বিপরীতের অন্তঃপ্রক্রিয়ায় বিবর্তিত হিসেবে মেনে নেওয়া হল। যেমন সংশ্লেষণ উদ্ভূত মুখোমুখি দুই প্রতিপাদ্যের বৈষম্য থেকে। শিল্প অথবা শিল্পাঙ্গিকের প্রকৃত অনুভবের প্রাথমিক নিয়মগুলি বস্তুর ঐ গতীয় উপলব্ধির মাত্রায় গ্রথিত। শিল্পের ক্ষেত্রে গতিময়তার আলোচা ডায়ালেক্‌টিক্‌স বিধি "সংঘাত" এই কথার মধ্যে বোনা রইল। যেহেতু অর্গ্যানিক রীতি ও যৌক্তিক রীতি এই দুই লজিকের সংঘাতে গতীয়তার জন্ম। যাকে আইজেনস্টাইন বললেন—"not only in the sense of a space-time continuum, but also in the field of absolute thinking, I also regard the inception of new concepts and viewpoints in the conflict between customary conception and particular representation as dynamic—as a dynamization of the inertia of perception—as a dynamization of the 'traditional view' into a new one".

এই গতীয়তার পারিসরিক ( spatial ) বহিরঙ্গই অভিব্যক্তি।

তাঁর 'ইনটেলেকচ্যুয়াল সিনেমা'য় সমষ্টির চিত্রায়ণে আইজেনস্টাইন দুই অভিব্যক্তিক হাতিয়ার ব্যবহার করলেন—'টাইপেজ' ও 'মণ্টাজ'। নিকট অতীতে সংকীর্ণ মঞ্চাঙ্গিকের পরীক্ষানিরীক্ষাকালে বাস্তবের যে প্লাস্টিসিটিকে ভালবেসেছিলেন তিনি, চলচ্চিত্রে তা-ই টাইপেজ-এর মধ্য দিয়ে সচেতন সৃজনধর্মে আত্মপ্রকাশ করল। রীতিতে ও প্রবণতায় মণ্টাজের মতো টাইপেজও ঐ সুবর্ণযুগের সম-মননশীলতার শরিকানা লাভ করে।

টাইপেজ-এর প্রকৃত সংজ্ঞা কী? বলা হয়ে থাকে 'টাইপ' ভূমিকায় অপেশাদার ( non-actor অর্থে ) অভিনেতৃ নির্বাচন, কিংবা (এর থেকে সামান্য

সূক্ষ্মভাবে) "naturally expressive" ধরনের অভিনেতার বিকল্পে শুধুমাত্র মেক-আপ বিহীন মুখাবয়ব বা কখনও অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের টুকরো টুকরোভাবে প্রয়োগ। কিন্তু এইসব উক্তি দ্বারা সম্ভবত টাইপেজ সম্পর্কিত ধারণাকে সীমিত করা হয়। বস্তুত চলচ্চিত্রে সংঘটিত ঘটনাবলীর দিকাভিমুখী টাইপেজ এমনই এক বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী যাতে তন্নিষ্ঠ চলচ্চিত্রের আন্তর বক্তব্যের চিত্ররূপ জড়ানো থাকে। একইভাবে মনে রাখা প্রয়োজন যে স্বাভাবিক গমনপথ এবং ঘটনা সংযোগ বা সমবায়ের সঙ্গে ওই রীতি নির্বিরোধীও বটে। বৃহত্তর অর্থে, টাইপেজ, ক্যামেরায় দেখা বাস্তব জীবনের প্রতি কোনও নির্দিষ্ট প্রবণতার নিরিখ। যেখানে এক সন্নিবেশিত পরিস্থিতির পারিপার্শ্বিকতার সীমায় "উপযুক্ত লোক, উপযুক্ত মুখাকৃতি, উপযুক্ত বিষয়, উপযুক্ত কার্য, এবং উপযুক্ত পরিণতি"-র সম্ভবপর ও হার্মনিক নির্বাচন অন্বিষ্ট। আইজেনস্টাইনের প্রায় প্রত্যেক চলচ্চিত্রে বা সমসাময়িক অপর রুশ চলচ্চিত্রকারদের কৃতির মধ্যে টাইপেজ-এর অসংখ্য সমৃদ্ধ উদাহরণ ছড়ানো আছে। অবশ্য আইজেনস্টাইন বিশেষভাবে বলেছেন যে চিন্তাধারণায় 'অক্টোবর' আদ্যন্ত নির্ভেজাল টাইপেজ। তিনি পরবর্তী নির্মিত আপন 'জেনারেল লাইন' অথবা ড্রেয়ারের 'প্যাশন অব জোন অব আর্ক'-এর কথা বলেন নি। আমরা যোগ করতে পারি। স্পষ্টত রীতি আঙ্গিকে।

'অক্টোবর' ইতিহাসের বিশেষ পটপরিবর্তনের ঘটনাপঞ্জী। উনিশশ' সতেরোর ফেব্রুয়ারী থেকে অক্টোবর পর্যন্ত সঙ্কটমুহূর্তগুলির একটি দলিল সেলুলয়েডে চিহ্নিত। প্রথমত এখানে চলচ্চিত্রের নির্দিষ্ট এক নকশা দৃষ্টিগ্রাহ্য। প্রভিন্সিয়াল সরকারের প্রতিষ্ঠা, কেরেনস্কীর কাউন্সিল, লেনিনের অজ্ঞাতবাস থেকে ফিরে আসা, বলশেভিকদের ব্যস্ত অধিবেশন, শ্রমিকদের আবাসগৃহের অভ্যন্তরে ও বাইরের কর্মচঞ্চলতা, কেরেনস্কীর পলায়ন ইত্যাদি কার্যাবলী নানাদিক থেকে এসে একটি সরলরেখায় একাভিমুখী—উইন্টার প্যালেস আক্রমণ। সাধারণভাবে কাযগুলি আখ্যানমূলক টাইপেজ-এর প্রতিনিধি। কিন্তু সে সিদ্ধান্তে 'অক্টোবর'কে সম্ভবত আদ্যন্ত টাইপেজ বলা চলে না। 'অক্টোবর'-এর গঠনকর্মে উদ্দেশ্যধর্মী নিউজরীলের প্রভাবকে ছাপিয়ে ওঠে আইজেনস্টাইনের অবিস্মরণীয় ব্যক্তিক প্রবণতা। যা থেকে ঐ চলচ্চিত্রের অত্যাবশ্যক আবেগগ্রাহ্য ও বুদ্ধিগ্রাহ্য মুহূর্তগুলি রচিত হয়। এই মুহূর্তগুলিই 'অক্টোবর'কে এক আলোক-কেন্দ্র দান করে। দেখা যায় আগাগোড়া নির্দিষ্ট ও সতর্ক 'নির্বাচনে' এই শিল্পকর্মটি সাধিত। সমগ্র চলচ্চিত্রকে সন্নিবেশিত পরিস্থিতি ধরে নিয়ে—

এর আভ্যন্তরীণ মণ্টাজের জটিলতা, প্রতীক প্রয়োগের অভিনবত্ব, চিত্রকল্প-রচনার শিল্পসূত্র থেকে ঐতিহাসিক চরিত্র বা শ্রমিক ও সাধারণ অজস্র চরিত্রের জন্য দৃশ্যসম্ভাবনাময় পাত্র-পাত্রীর মুখ খুঁজে আনা পর্যন্ত (বিশেষভাবে কসাক সৈন্যদলের মধ্যে, বা কেরেনস্কীর 'মৃত্যুসেনা' দলে sharp ও soft focus lens-এ দেখা নারীসৈন্যের মুখাবয়ব ইত্যাদিতে যার প্রকীর্ণ দৃষ্টান্ত) সম্মিলিত দর্শনভঙ্গিতে আইজেনস্টাইন কথিত "individuality within the collective"-এর অস্তিত্ব বর্তমান (উপরোক্ত লাইনটি আলাদাভাবে টাইপেজ প্রযুক্তির অন্যতম গুণাবলীতেও বর্তায়)। ব্যক্তিভাবনার এই বিশিষ্ট নিরিখ 'অক্টোবর'কে শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত নিটোল টাইপেজ করে তোলে। টাইপেজ-এর আলোচ্য ভাববাচক প্রসঙ্গ আইজেনস্টাইনের উত্তরপর্বের আধুনিক চলচ্চিত্রেও এসে পৌঁছয়। ড্রেয়ার-চিত্র 'প্যাশন অব জোন অব আর্ক' টাইপেজ প্রয়োগশৈলীর অসাধারণ দৃষ্টান্ত। বিচারকক্ষ, কারাগার ও বধ্যভূমি—তিন সর্গ সমন্বিত আলোচ্য চলচ্চিত্রের প্রথম ও শেষ অংশে টাইপেজ-এর অনুপম আরোহী ধারার (mounting line) পরিচয় মেলে। বিচারপর্বে ড্রেয়ার জোনের সংশয়িত, যন্ত্রণাক্লিষ্ট ও বিচ্ছিন্ন মুখচ্ছবির (প্রসঙ্গত ফ্যালকনেত্তির মুখরেখার তুলনাহীন প্লাস্টিসিটি স্মর্তব্য) পাশাপাশি বিচারক, যাজকবৃন্দ ও পার্ষদদের ক্রমঘনীভূত ক্লোজ-আপ-এর প্রবাহ ব্যবহার করেন: তার মধ্য দিয়ে ক্রমশ ষড়যন্ত্র, কাপট্য ও বিশ্বাসহীনতা দানা বাঁধে। কিন্তু জোন এক আত্মিক-একাকিত্বে স্বতন্ত্র হন। অনুরূপভাবে জোনকে পুড়িয়ে মারার সময় বধ্যভূমিতে যে সাধারণ মানুষ ভীড় করে আসে তাদের টাইপেজ মুখের সারিতে সংবেদন ও অনুভূতি স্পষ্ট হয় (এই ক্লোজ-আপ পরম্পরাতে মাতৃস্তনের একাংশ ও একটি শিশুর মুখ রেনেসাঁস চিত্রকলার ছাঁদে চলচ্চিত্রিত থাকে)। যখন আগুনের শিখার মধ্য থেকে জোন অব্যক্ত বেদনায় "Jesus" বলে ওঠেন তখন 'টাইপেজ'-এর ঐ আরোহী ধারা তার নিঃসঙ্গতায় আমাদের পৌঁছে দেয়। টাইপেজ রচনায় ক্লোজ-আপ-এর এত শিল্পসৌকর্যের সম্ভাবনা গ্রীফিথও (যিনি 'আফটার মেনি ইয়ার্স'-এ ক্লোজ-আপ-এর প্রথম প্রয়োগ করেন) নিকট অতীতে ভাবতে পেরেছিলেন কিনা সন্দেহ।

দৃশ্য সম্পর্কে মণ্টাজতত্ত্বে বলা হয়েছে "the shot is a montage cell (or molecule)"। ক্লোজ-আপও তেমনই টাইপেজ-এর দেহকোষ। এর প্রকৃত চয়ন দ্বারা যে তীব্রতার সৃষ্টি তা চিত্রভাষাকে বুদ্ধিগত গতিশীলতার

দিকে ত্বরান্বিত করল। যেমন এর অন্তস্থ প্রবণতায় একটি প্রবৃদ্ধ এথ্‌নগ্রাফিক চলচ্চিত্র-পুঁথিও রচিত হল 'কে ভিভা মেক্সিকো'তে। যে কোন টাইপেজ-এই কিছুটা স্বতঃসিদ্ধ নিয়মে মিড্‌ বা লঙ্‌-কে পরিহার করে শুধুমাত্র ক্লোজ-এর দিকে তার প্রাধান্য। ক্যামেরার এই সন্নিকটবর্তিতা কিন্তু শিল্প ও বিজ্ঞানের মিশ্রিত চেতনাতেই অগ্রসরিত। যা আইজেনস্টাইন নির্দেশিত প্রতিটি বৈপ্লবিক চলচ্চিত্র-রীতির বেলাই ঘটে। মনোবিদ্যা বিষয়ে ইয়োহান কাসপার লাফাতের স্বীকৃত যে 'ফিজিঅনমি' বা আকৃতি থেকে প্রকৃতি নির্ণায়ক পন্থাকে হেগেল নস্যাৎ করেন, টাইপেজ প্রকরণের ক্ষেত্রে তা অবলম্বিত হল চলচ্চিত্রে। চরিত্রের সর্বমুখী উপস্থাপনা যখন কোনও নির্দিষ্ট ধরনের ( type ) খাতে চালিত ও তার দ্বারা বহিরাকৃতির চারিত্রিকতা অন্বিষ্ট তখন অব্যবহিত মুখাবয়বের সারিরই প্রয়োগ শুরু হল লাফাতের-কৃত পথে। এটা আরও এই কারণে করা হয়েছিল যে একেবারে প্রথম আঁচড়েই একটা ধারণা তৈরী করে দেবার প্রয়োজনীয়তা দেখা দিল। কিন্তু সে ধারণা চরিত্ররচনাকারী প্রকৃত উপাদান বা ইঙ্গিতের অবজেক্‌টিভ্‌ কো-অর্ডিনেশন নয়, একজন প্রেক্ষকের ( যিনি আবার একজন স্রষ্টাও ) ব্যক্তিক দৃষ্টিভঙ্গী। সুতরাং এরজন্য সর্বাধিক আগ্রহ ছিল বাঞ্ছিত মুখমণ্ডলের নির্বাচনের প্রতি। শুরুর কাল থেকে আজ পর্যন্ত যাঁরা চলচ্চিত্রে টাইপেজ-রীতি নিয়ে পরীক্ষা নিরীক্ষা করেছেন প্রসঙ্গত তাদের নিষ্ঠা ও পরিশ্রমের কথা মনে করা যায়। একটিমাত্র 'উপযুক্ত মুখে'র সন্ধানে আইজেনস্টাইন হাজার হাজার মানুষকে পরীক্ষা করে ফিরেছিলেন ( পল রোবসনকে নিয়ে হাইতির বিপ্লব-চিত্রগ্রহণের বাসনার পিছনে ছিল অনুরূপ প্রেরণা )। তাঁর যে অন্যতম চলচ্চিত্র টাইপেজ-এর বলিষ্ঠতম প্রকাশভঙ্গীর জন্য অবিস্মরণীয় সেই 'জেনারেল লাইন'-এর ধর্মীয় শোভাযাত্রায় অংশগ্রহণকারীদের গ্রামীণ মুখভঙ্গিমা সংগৃহীত হয়েছিল লেনিনগ্রাদের নগরবাসীদের মধ্য থেকে। এবং একই প্রবণতায় তিনি ঐ চলচ্চিত্রের জন্য কৃষককন্যা মার্ফা লাপ্‌কিনাকে বেছে নিয়েছিলেন তার নমনীয় মুখমণ্ডলের সম্ভাবনায়। চলচ্চিত্রে এইভাবে 'রজতপটের চিত্রতারকা'দের প্রাধান্য হ্রাস পেল। যৌথশিল্প হলেও চলচ্চিত্রসৃষ্টির সুনির্দিষ্ট এবং সুচিহ্নিত ভূমিকায় তার প্রকৃত জনক হলেন পরিচালক। যেমন একান্তভাবে একটি উপন্যাসের একজন লেখক। বলা চলে কায়েমী চিত্রতারকাপ্রথার ( star-system ) বিরুদ্ধে প্রথম বিদ্রোহের বাণীও উচ্চারিত হল সেইসঙ্গে।

শিল্পে ফিজিঅনমির পূর্ণ সমর্থন লব্ধ 'কমেদিয়া দেলার্তে'-এ। যার মূল সপ্তপ্রতিমা থেকে গুণিতক সংখ্যায় বর্দ্ধিত অগণিত চরিত্র পর্যন্ত প্রত্যেকের প্রথম আবির্ভাবেই তার আপন মুখোস দ্বারা সূচিত হয় যে তার কাছে কি ধরনের কার্যকলাপ প্রত্যাশিত। আইজেনস্টাইন টাইপেজকে বলেছেন কমেদিয়া দেলার্তে-এর আধুনিক পরিণতি। যেহেতু একই ভাবে চলচ্চিত্রে টাইপেজও একথা আবশ্যিক বোধ করল যে প্রতিটি মূর্তি উপস্থাপনাকালে যেন প্রথম দৃষ্টিপাতেই তাকে সুতীক্ষ্ণ ও সম্পূর্ণভাবে চিনে নেওয়া যায়। যেন তার দ্বিতীয় প্রয়োগ দর্শকের কাছে পরিচিত বা সম্ভাব্য অভিজ্ঞতার দিশারী হতে পারে যে ভাবুকের যৌবনের প্রথমেই ইতালীয় রেনেসাঁস থেকে ঘটেছিল সৌন্দর্যদীক্ষা, সঙ্গতকারণে কমেদিয়া দেলার্তে-এর অনুস্মৃতি ছিল তার প্রথম চিত্র 'স্ট্রাইক'-এ। আইজেনস্টাইনের ভাবী রীতিপদ্ধতির এই পরীক্ষাগার-চলচ্চিত্রটিতে তাই টাইপেজ-এর অঙ্কুর নিহিত। অবশ্য প্রতীক ও অ্যাট্রাকশন মণ্টাজ-এর কখনও কখনও আলংকারিক ব্যবহারে (যেমন চারিত্রিক তাৎপর্যে পশুপক্ষীদের সঙ্গে সুপার ইম্পোজিশন) টাইপেজ এখানে পূর্ণতা লাভে অসমর্থ।

চলচ্চিত্রে সম্পূর্ণ ফলিত প্রকরণের লক্ষ্যে টাইপেজ স্বভাবজ পরিপুষ্টি খুঁজে পেল জাপানের 'কাবুকি' নাট্য থেকে। উনিশ শ' আটাশে য়ুরোপ সফররত ইচিকোয়া সাদাজির নেতৃত্বে কাবুকিদল যেন পরোক্ষভাবে চলচ্চিত্রভাষার এক নব পর্যায়ের দ্বারোন্মোচন করে দিল বলা যায়। তার আগে, আইজেন-স্টাইনের সমকালীন বা পূর্বের মার্কিন ও য়ুরোপীয় চলচ্চিত্র-অভিনয়ের কথা ভাবা যায়। নির্বাক চলচ্চিত্রে মঞ্চের চিৎকৃত বাচনিক (verbal) অভিনয়ের অবকাশ ছিল না। কিন্তু সেখানে চলচ্চিত্রাভিনয়ের শিল্পসত্তা ছিল ঐ সময়ের পাশ্চাত্য মঞ্চ থেকে মাত্র কয়েক ধাপ এগোনো (চ্যাপলিন বা কীটন যার আলোকিত ব্যতিক্রম)। ক্যামেরা তার গতি লাভ করে পদক্ষেপ করল অভিনেতার চতুর্দিকে। কিন্তু, ধরে রাখল শুধু সেইসব মুখাভিব্যক্তি যা কিনা থিয়েটারে দূরের আসন থেকে অপেরা-গ্লাস ছাড়া গোচরীভূত হতে পারত না। অর্থাৎ সেই একই ক্রিয়ার মার্জিত উত্তরাধিকার—বিশেষ বিশেষ অনুভূতিকে মৌখিক রেখার আবেগশীল পরিবর্তনের মধ্যে নিয়ে পরিশ্রুতির একটা সীমায় পৌছনো। আর এই সারা ব্যক্তি-আবেগের যতিহীন 'transitions'-এর নানা অংশকে সরব সংলাপের সঙ্গে যোগাযোগহীনতায় এবং খুব কাছাকাছি দর্শনের ফলে বলা হতো 'সূক্ষ্ম' চলচ্চিত্রাভিনয়। এইভাবে

তৈরী হতে শুরু করে মার্কিন ও য়ুরোপীয় ট্র্যাডিশন্যাল চলচ্চিত্রাভিনয়ের ধারা যা সবাক চলচ্চিত্রে তিরিশের দশকে বিবর্তিত হয়েও একেবারে মুছে যায় না (এবং যার উপচ্ছায়া দ্রুত ভারতবর্ষে পৌঁছে প্রাক্ সত্যজিৎ রায় কাল পর্যন্ত প্রায় পুরোপুরি অবিচল থাকে)। এটা গোড়ার দিকে অনেকের মনে হয়েছিল তন্নিষ্ঠ। কিন্তু আসলে ছিল অনুপ্রবেশ। যার অন্যতম কারণেও চলচ্চিত্র শুধু ক্লান্ত নয়, ক্রমশ কাল-চিহ্নিত হতে বাধ্য হয়। কিন্তু কাবুকি নাটকে ব্যাপারটা ঘটল একেবারে উল্টো। এখানে অভিনয়ের মাঝখানেই কালো কাপড়ের আড়ালে 'কুরোগো' (কাবুকি নাটকের মেক-আপ শিল্পী) এসে অভিনেতাকে গোপন করে নিল এবং পরমুহূর্তে সেই অভিনেতা নতুনজনের মেক-আপ ও পরচুলায় উপস্থিত হলেন। কিন্তু এই নব্য পরিবর্তনের চারিত্রিকতা হল কী? না তার আবেগময় অবস্থার আরেক স্তর (degree) উন্নয়ন। এইভাবে পরিস্থিতি বিচারে অভিনেতা যখন মত্ততা থেকে উন্মত্ততায় বা বিষাদ থেকে ক্রন্দনে পৌঁছতে চাইলেন তখন (একাধিক চরিত্রমুখের "অর্কেস্ট্রেশন"-এ) তার স্তর পরিবর্তনগুলি যেন এই পূর্বদেশের মঞ্চাঙ্গিক অদৃষ্ট 'mechanical cut' দ্বারা সম্ভবপর হয়ে রইল। আর তার মুখমণ্ডলে রঙ ও রেখার গাঢ় পরিবর্তন ও লাঞ্ছন পূর্বব্যবহৃত বিন্যাস অপেক্ষা আরও উচ্চ অভিব্যক্তিক তীব্রতা প্রকাশে দ্বিধা করল না। এই যে প্রত্যক্ষ 'transitions' ব্যতিরেকে অভিনয়কলা, চলচ্চিত্রের পক্ষে ছিল অর্গানিক। বলা চলে আলাদা এক পদ্ধতিই গঠিত হল এই "cut" acting (উত্তরকালের চলচ্চিত্রে কাবুকি অনুপ্রাণিত ঐ অভিনয়কলার উচ্চাঙ্গ ব্যক্তি-উদাহরণ 'থ্রোণ অব ব্লাড্'-এ কুরোসাওয়া নির্দেশিত মিফুনের ম্যাকবেথ) পদ্ধতির দ্বারা। কাবুকি নাট্যের একক অভিনেতার আলোচ্য ক্রমবিকাশমান অভিব্যক্তিক স্বতন্ত্র স্তরগুলিকে চলচ্চিত্রে জনতার অজস্র মুখমণ্ডলের মধ্যে আইজেনস্টাইন চূর্ণ করে ছড়িয়ে দিতে চাইলেন তার টাইপেজ রচনার মূলতত্ত্বে। কেননা চলচ্চিত্রে পূর্বব্যবহৃত একটি পরিবর্তনশীল কৃত্রিম মুখ অপেক্ষা বিভিন্ন মেজাজের প্রাণবন্ত facial types-এর সার্বিক স্বরগ্রামে অধিকতম সূক্ষ্ম অভিব্যক্তির ফলশ্রুতি পাওয়া গেল! যা একজন পেশাদার বা হাজারী অভিনেতার অত্যধিক ধারণক্ষম ও জৈব-প্রতিরোধ তিরোহিত মুখের ভাঁজে পাওয়া অসম্ভব। 'জেনারেল লাইন' থেকে টাইপেজ-এর এক প্রসিদ্ধ নজীর নেওয়া যাক। ক্রীম সেপারেটর প্রসঙ্গে। একটা অচেনা

যন্ত্রকে ঘিরে দরিদ্র ও সংস্কারগ্রস্ত চাষীরা দণ্ডায়মান। তারা জানেনা এই নতুন যন্ত্রে প্রকৃতই দুধ ঘনীভূত করা সম্ভব হবে কিনা। এটা কি ভেল্কি না সম্পদের ইঙ্গিত? টাইপেজ-এর দ্যোতনা বিচারে আইজেনস্টাইন একে বললেন "play of doubts"। চাষীদের পরিপ্রেক্ষিতে ঐ রহস্যময় বস্তুকে কেন্দ্র করে বিশ্বাস ও সংশয়ের মিশ্র মনস্তাত্ত্বিক প্রক্রিয়া ওদের ক্লোজ-আপ-এর সঞ্চারমান পথকে অবলম্বন করে চূড়ান্ত পর্বে (যখন ব্যারেলের মুখে ক্রীমের প্রথম শ্বেতবিন্দুর ইশারা) তীক্ষ্ণ দুই ধারায় বিভক্ত। আনন্দ বা বিশ্বাস এবং নৈরাশ্য বা ভ্রমমুক্তি। এই দুই পরস্পর-বিরোধী অভিব্যক্তির পরম্পরা স্তরগুলি চাষীদের বিভিন্ন ও বিচিত্র মুখভঙ্গিমার দ্বারা যে সজীব দ্বন্দ্ব ও প্রাণস্পন্দনের সৃষ্টি করল তা ঠিক একজন ভ্যালেন্টিনো বা হ্যারি বার দ্বারা সম্ভব ছিল না। অনেকটা সেই কারণে (ক্যালকনেত্তি বা) লাপ্‌কিনার জায়গায় একজন পলা নেগ্রী বা একজন মার্লিন ডিয়েট্রিশের নির্বাচনও অকল্পনীয়। উপরন্তু, আলোচ্য প্রয়োগকলা অংশে সমগ্র চলচ্চিত্রের leit motif (পুরাতন পন্থার বিরুদ্ধে যৌথ কৃষি ব্যবস্থার সাফল্য) শৈল্পিক বিস্তৃতি লাভ করায় টাইপেজ স্ব-মহিমায় প্রকাশিত।

কিন্তু টাইপেজ কোন্ পথে ডায়ালেকটিক্‌স্-নির্দিষ্ট গতীয়তার পারিসরিক রূপের ধারক? এরজন্য প্রাথমিক পর্যায়ে মণ্টাজ-এর মতো এখানেও শিল্পকৃতির চলনভঙ্গী অনুভবের প্রয়োজন। এই চলনভঙ্গীর চরিত্রদর্শনের উদ্দেশে কম্পোজিশনের "pure line," বা বিশেষভাবে রৈখিক খসড়ার ওপর গুরুত্ব আরোপ করা যায়। আলোচ্য "রেখা"—যে চলনভঙ্গীর গতিপথে শিল্পী তার সামগ্রিক আবেগের পাখা মেলে ধরেন—নানা শর্তাধীনে এবং নানা প্লাস্টিক আর্ট-এর শাখা থেকে আমাদের সন্ধিবদ্ধ দৃষ্টান্তের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করে। কখনও ভাস্কর্যে যেমন মানবদেহের স্ফীত ও তরঙ্গায়িত পেশীর সামঞ্জস্যবিধানে বা চিত্রকলায় যেমন আলো-আঁধারির ঘনত্ব নিয়ন্ত্রণে এই "গতিরেখা" বর্ণিত। যদিও দেলাক্রোয়ার ছবিতে "গতিরেখা" মূলত কর্ম্ সম্পৃক্ত। শিল্পী তার সারা ক্যানভাসের আয়তনে কর্মকে এমনভাবে বিন্যস্ত রাখেন যাতে দর্শকের পর্যবেক্ষণ এক কর্ম থেকে আরেক কর্ম-এ চলমান হয় ঐ রেখানুসারে। এ রীতিই ছিল লিওনার্দো নির্ণীত। 'জেনারেল লাইন'-এর স্থাপত্যে যাঁর মোনালিসা ও ম্যাডোনা অব দি রক্‌স্-এর প্রভাব (ও প্লাস্টিসিটি) ক্রীম সেপারেটর পর্বে টাইপেজ মুখের শুধুমাত্র আলোক সংস্থিত

লাবণ্যেই পৌনঃপুনিক লভ্য। দেলাক্রোয়ার এই কর্মের বিন্যাসরীতির উৎস সন্ধানে লিওনার্দো বা তার সমসাময়িক রেনেসাঁসের কোন কোন চিত্রকরের ক্যানভাসে বা ফ্রেস্কোতে ফিরে গেলে দেখা যায় যে বিশেষভাবে রেজারেকশন, বা শেষ ভোজন দৃশ্যের চিত্রাবলীতে খ্রীষ্টানুচরদের মুখমণ্ডল বা দেহভঙ্গিমার তাৎপর্যপূর্ণ অংশ অনুরূপ বিধৃতি লাভ করেছে। এল্ গ্রেকো এই গতিপথের হার্মনিকে ( যা অনেক সময়ে মানবশরীরের আঙুল ও হাতের চারিত্রিকতায় রচিত ) নিজস্ব আলোক-সম্পাতে যে বিশিষ্টতা দান করেন তার প্রসাদগুণ টাইপেজ-এর ধ্রুপদী উদাহরণগুলিতেও পাওয়া যায়। হান্স্ট্রা নির্মিত প্রখ্যাত স্বল্প-দৈর্ঘ্য চিত্র 'রেমব্র্যাণ্ট'-এ ঐ চিত্রকরের এক একটি ক্যানভাসের খণ্ড খণ্ড উপস্থাপনার মধ্য দিয়ে পরিচালক প্রমাণ করে দেন যে চলচ্চিত্রে টাইপেজ-এর চলনভঙ্গী চিত্রকলায় কেমন বিশিষ্ট গতিশীলতা-সঞ্চারী হয়ে বিদ্যমান। যেহেতু প্রত্যেক রসস্রষ্টার কাছে আলোচ্য রেখার অস্তিত্ব অনুভূত, সেই কারণে প্রকাশধর্মী যে কোনও মাধ্যমে একজন প্রয়োগবিদ তাঁর আপন গতিপথকে প্রস্তুত করে নেন। যদি প্লাস্টিক উপাদান থেকে সম্ভব না হয় তবে থীমাটিক বা নাট্য উপাদান থেকে। কবিতায় এই রেখার বুনোনি দৃশ্যের আবেগগ্রাহ্য উপলব্ধির আন্তর-ঐক্যের নিয়মে। উদাহরণ-স্বরূপ রবীন্দ্রনাথের 'শিশুতীর্থ' কবিতার চতুর্থ স্তবকে চলে যাওয়া যায় যেখানে টাইপেজ-এর এক প্রবল সম্ভাবনা গোপন হয়ে আছে তীর্থযাত্রীদের চলমান মিছিলে।

"কেউ আসে পায়ে হেঁটে, কেউ উটে, কেউ ঘোড়ায়, কেউ হাতিতে,
কেউ রথে চীনাংশুকের পতাকা উড়িয়ে।
নানা ধর্মের পূজারি চলল ধূপ জ্বালিয়ে, মন্ত্র পড়ে।
রাজা চলল ; অনুচরদের বর্শাফলক রৌদ্রে দীপ্যমান,
ভেরী বাজে গুরু গুরু মেঘমন্দ্রে।
ভিক্ষু আসে ছিন্ন কন্থা প'রে,
আর রাজ-অমাত্যের দল স্বর্ণলাঞ্ছনখচিত উজ্জ্বল বেশে।
জ্ঞানগরিমা ও বয়সের ভারে মন্থর অধ্যাপককে ঠেলে দিয়ে চলে চটুলগতি বিদ্যার্থী যুবক।
মেয়েরা চলেছে কলহাস্যে—কত মাতা, কুমারী, কত বধূ—
থালায় তাদের শ্বেতচন্দন, ঝারিতে গন্ধসলিল।
বেশ্যাও চলেছে সেই সঙ্গে—তীক্ষ্ণ তাদের কণ্ঠস্বর,

অতি প্রকট তাদের প্রসাধন।
চলেছে পঙ্গু খঞ্জ, অন্ধ আতুর,
আর সাধুবেশী ধর্মব্যবসায়ী
দেবতাকে হাটে হাটে বিক্রয় করা যাদের জীবিকা।"

উদ্ধৃতাংশের ফিজিয়নমি ক্লোজ-আপ-এর চলোর্মিও বটে। যদিও এখানে যাত্রীদের মুখমণ্ডলের বা দেহাংশের কোন সরাসরি বর্ণনা নেই। কিন্তু কবি লিখিত চরিত্রাভাস 'ক্লোজ-আপ অব এ্যাক্চুয়ালিটি'তে পরিণত। এদের যেন প্রথম দাগেই পরিচিত করে দেওয়া হল। অবশ্য মনে হতে পারে টাইপেজ বিচারে এদের নির্বাচন অবিমিশ্র নয়। তার কারণ এই মুহূর্তে ওদের বহিরাকৃতির চারিত্রিকতা কোনও বিশিষ্ট সাবজেক্টিভ্ প্রণালীতে চালিত নয়। তারজন্য ষষ্ঠ স্তবকে এগিয়ে যেতে হবে যখন সন্দেহ ও সংশয়ের প্রথম রাত।

"জনতার মধ্য থেকে কে-একজন হঠাৎ দাঁড়িয়ে উঠে অধিনেতার দিকে আঙুল তুলে বললে,

'মিথ্যাবাদী, আমাদের প্রবঞ্চনা করেছ!'
ভর্ৎসনা এক কণ্ঠ থেকে আর-এক কণ্ঠে উদগ্র হতে থাকল।
তীব্র হল মেয়েদের বিদ্বেষ, প্রবল হল পুরুষদের তর্জন।
অবশেষে একজন সাহসিক উঠে দাঁড়িয়ে
হঠাৎ তাকে মারলে প্রচণ্ড বেগে।"

প্লাস্টিক পূর্ব চিত্রকল্পমালার অনুষঙ্গে টাইপেজ এখানে স্ব-মূর্তি ধারণ করে আপন গতি-'রেখা'য়। একটি মাত্র লাইনে—'ভর্ৎসনা এক কণ্ঠ থেকে আর-এক কণ্ঠে উদগ্র হতে থাকল।' আমাদের অনুভূতিতে যাজক, রাজন্যবর্গ, খঞ্জ-ভিক্ষুক বণিতা ও বারবণিতা বা ধর্মব্যবসায়ীদের ক্লোজ-আপ-এর evocation আদিম ঐ অনুভূতির শরিক হয়ে যেন এক আকস্মিক প্রবাহ ও অর্থময়তা লাভ করল। 'এক কণ্ঠ থেকে আর-এক কণ্ঠে' এই কয়েকটি শব্দ (বা 'শট্') তীব্রভাবে এগিয়ে চলল বিস্ফোরণের দিকে। আশ্চর্য মুন্সীয়ানার সঙ্গে একটি টাইপেজকে যেন কবিতার এইখানে লিখে রাখা হয়েছিল। যার audio-visual perception বুদ্ধিগত উত্তরণের দিকেও আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে।

এর পাশাপাশি 'পটেমকিন' থেকে এক টাইপেজ-এর কথা আলোচনা করা যায় যেখানে ভ্যাকুলিনচ্যুকের শবদেহকে কেন্দ্র করে অডেসাবাসীদের টাইপেজ মুখ সমন্বিত ক্লোজ-আপ-এর ঐকতানিক প্রয়োগের দ্বারা শোকানুভূতির

আরোহী ধারাকে ক্রমশ প্রগাঢ়তর করা হল। কিন্তু পরমুহূর্তেই গতিরেখার দিক-পরিবর্তনে ঐ জমাট বেদনা অস্থির উন্মত্ততায় ফেটে পড়ল চৌচির হয়ে। বিলম্বিত লয় থেকে দ্রুত লয়ে ত্বরিতগমনের মতো বিষণ্ণ মুখভঙ্গিমার ধারা থেকে ক্যামেরা এক নিমেষে মাত্র কয়েকটি দৃঢ়বদ্ধ মুষ্টি বা স্ফীত হস্তপেশীর শট্-এ লাফ দিয়ে উঠে ঐ উদ্দেশ্য সাধন করে দিল। সঙ্গে সঙ্গে যেন এক সদ্য-জাগ্রত আগ্নেয়গিরির ক্রোধ মুখে মুখে বিপ্লবের বাণী বয়ে আনল আমাদের শ্রুতিতে এবং টাইপেজ-এর ঐ দুই অভিব্যক্তিক 'গতিরেখা' অনায়াসেই তা সম্ভব করল "নির্বাকচিত্র" পটেমকিন-এ। আইজেনস্টাইনের ভাষায় বলা যায় We actually "hear movement" and "see sound"। এবং এখানেও চিরায়ত টাইপেজ-এর নর্মসত্তা দেখা দেয় এই "গতিরেখা"দ্বয়ের সমন্বয়ে মূল চলচ্চিত্রের সার্বিক বাস্তবের (ভ্রাতৃত্ব ও বিপ্লব) চিত্তাভাস রচনাতে। 'জেনারেল লাইন'-এ অনাবৃষ্টির জন্য ধর্মীয় শোভাযাত্রাপর্বে পলিফোনিক মণ্টাজ গঠনে ('স্বর্গ থেকে ধূলায় পতন' যার বিষয়) প্রথমদিকে তাপদগ্ধ গ্রামবাসীদের ক্রমবর্ধমান নিঃশব্দ চাতক-আর্তি দ্বারা চিত্রিত টাইপেজ-এর আরোহ রেখাগুলিরও অবদান অনেকখানি। আর সন্নিবেশিত পরিবেশ ও পরিস্থিতিতে তাদের নির্বাচন তাদের অপরিহার্যতার লক্ষণ। 'নেভস্কী'র বাদ্যবৃন্দ সম্পর্কেও একই কথা প্রযোজ্য।

॥ দুই ॥

কিন্তু নির্বাক চলচ্চিত্রে শব্দ যোজনার অনতিপরেই তার নন্দনতত্ত্ব বদল হতে শুরু করে। সুতরাং তার আপন ভাষাগত প্রকরণ-পদ্ধতি বিনষ্টি অথবা বিবর্তনের পথে এগোয়। বিদূষক জিভশিনি একটা কথা বলতেন, 'যে স্বর আমি কণ্ঠে গ্রহণ করতে পারিনা তা আমি হাত দিয়ে প্রকাশ করবো।' কিন্তু সবাক চলচ্চিত্রে স্বর কণ্ঠেই গৃহীত হল আর প্রকাশিত হল হাতে। টাইপেজ তার অভিব্যক্তিক ভূমিকায় এই অভিঘাতের মুখোমুখি আসে। চলচ্চিত্রে সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম্-এর কালও শেষ হয়ে এসেছিল মনে হয়। স্বয়ং আইজেনস্টাইন তার শেষপর্বের চিত্রাবলীতে ব্যক্তি-নায়কে প্রত্যাবর্তন করেন। প্রথমদিকের সংগ্রাম স্বেদাক্ত বাঙ্ময় মুখগুলি শেষ অধ্যায়ে য়ুরোপীয় ব্যালের ঢঙে ছন্দিত চিত্রকল্পের বাইজেণ্টাইন প্রতিমার মধ্যে কোথায় যেন আত্মগোপন করে যায়।

প্রাক 'নেভ্স্কী' চলচ্চিত্রের প্রখর বাস্তব চেতনা-উদ্দীপিত নিও-ডক্যুমেণ্টারি আন্দোলনের সূত্রপাতে বৃটিশ চলচ্চিত্রে গ্রীয়ারসনের 'ড্রিফটার্স্' নির্মিত হয় 'পটেমকিন'-এর আদলে। কিন্তু তা'তে টাইপেজরীতির আক্ষরিক দেখা

মেলেনা। তার কারণ 'পটেমকিন' আকৃতিতে একটি ঘটনার নিউজরীল হলেও প্রক্রিয়াতে নাটক। কিন্তু, কাশ্মীরী শালের মূল নকশার উল্টো পিঠের মতো 'ড্রিফটার্স্' এক্ষেত্রে ডক্যুমেন্টেশন-প্রধান। সেইজন্য 'পটেমকিন'-এর ছন্দ সেখানে লব্ধ, কিন্তু তার নাটক সুদুর্লভ। বস্তুত দৃশ্য বা ঘটনার নাট্যগুণের সঙ্গে টাইপেজ-এর ঘনিষ্ঠ সংযোগ (প্রকৃতপক্ষে যা বিশেষ বাস্তবদর্শন বা ঘটনার নাট্যগুণের উৎসরণ) কাব্যধর্মী কিন্তু প্রায়শ নাট্যগুণ তিরোহিত তিরিশের বৃটিশ প্রামাণ্যচিত্রে তাকে দুষ্প্রাপ্য করে তোলে। যদিও ঐ আন্দোলনের হোতারা ক্যামেরা কাঁধে প্রাঙ্গন থেকে প্রান্তরেই পা বাড়িয়েছিলেন। একইভাবে ইদানীংকালের ইতালীয় নিও-রিয়ালিজম্-এর পথেঘাটে সংগৃহীত মুখগুলিতে (যেখানে টাইপেজ-এর প্লাস্টিসিটিতে নবদিগন্ত ছিল প্রতীক্ষমান) টাইপেজ আপন চারিত্রিকতা রচনায় ব্যর্থ হয় 'ডি-ড্রামাটাইজেশন'-এর আত্যন্তিক প্রাবল্যে বা কখনও প্রামাণিকতার প্রতি বিশেষ প্রবণতায়। অথচ চিন্তা ধারণায় নিও-রিয়ালিজম্-কে আদ্যন্ত টাইপেজ বললে হয়তো অত্যুক্তি হয় না। নিও-রিয়ালিজ্‌ম্-এর প্রবক্তারা স্ব-বিবর্তিত পথে যেখানে চলচ্চিত্রে সাবজেক্‌টিভ্ মুড্ রচনায় প্রয়াসী সেখানে টাইপেজ আভাসিত এক বিশিষ্ট মেজাজে। আমরা ভিসকন্তির 'রকো'-র কিছু পর্যায় মনে করতে পারি।

নিও-রিয়ালিজ্‌ম্ থেকে প্রেরণা গ্রহণ করেও যেখানে বাস্তবের সাবজেক্‌টিভ্ ড্রামা (বিষয়ের নয়, আঙ্গিকের) বা অভিব্যক্তির নাট্যগুণের শিল্পতাত্ত্বিক দাবীকে অবহেলা করা হয়নি সেখানে টাইপেজ-এর সফল আধুনিক প্রকরণ সূচিত। একালের চলচ্চিত্রকারদের মধ্যে তাই টাইপেজ-এর প্রয়োগ শিল্পে সার্থকতম সত্যজিৎ রায়।

বাখের সঙ্গীতের মতো অন্তর্মুখী আধুনিক চলচ্চিত্রের একটা গোটা অংশ অবজেক্‌টিভ্ হয়ে ওঠে আন্তর বাস্তবের সমীক্ষায়। সেখানে মানব সত্তা ক্রমে ক্রমে 'পার্সোনা' থেকে 'অ্যানিমা'-র গভীরে নামে। অবশ্য হালআমলের কোন কোন চেক চলচ্চিত্রকার স্বগত-চেতনার প্রবাহকে টাইপেজ মুখাঙ্কিত স্থিরচিত্র-মিছিলের সমানুপাতিক বেধে প্রযুক্ত করে দেখেছেন। একদা যে-প্রবণতা মঞ্চে অঙ্কুরিত হয়ে চলচ্চিত্রে সম্প্রসারিত এবং আইজেনস্টাইন যাকে সম্পাদিত স্টাইলাইজেশন-এর স্বকীয় ঐশ্বর্যদানে অকৃপণ; তা বর্তমান জীবনের প্রিমর্ডিয়াল ইমেজ রচনায় গৃহীত, বর্জিত অথবা রূপান্তরিত হয় কিনা ঔৎসুক্যের সঙ্গে লক্ষ্য করার বিষয়।

## 'আইভান দি টেরিব্‌ল' (প্রথম ও দ্বিতীয় পর্ব)-এর নন্দনতত্ত্ব

### গাস্ত রোবের্জ

আইজেনস্টাইনের আদৌ কোন অবতারণা না করেই কেউ 'আইভান দি টেরিব্‌ল' ছবির পর্যালোচনা করা শ্রেয় মনে করতে পারে। ছবিটি প্রচলিত রীতি অনুসারে নিখুঁত বলে এই পদ্ধতি অত্যন্ত আকর্ষণীয়; তবু তা গ্রহণযোগ্য নয়। 'আইভান'-ছবিটিকে বিবিধ অর্থপূর্ণ সংকেতের এক জটিল সমন্বয় হিসেবে দেখা যেতে পারে এবং শুধুমাত্র ছবিটির বর্তমান রূপের উপর নির্ভর করে এক সুসঙ্গত ব্যাখ্যা দেওয়া যেতে পারে। কিন্তু সঙ্গতিপূর্ণ হলেও এ ব্যাখ্যান হবে নিছক ভাবগত। কারণ কোন ছবি, তা সে যতই নিখুঁত হোক না কেন, সবসময়ই তৈরি করেন কোন ব্যক্তি, এবং অধিকাংশ ক্ষেত্রেই, কিছু নির্দিষ্ট ব্যক্তির জন্য। অধিকন্তু, 'আইভান দি টেরিব্‌ল' ছবিটিকে আজ যে চেহারায় দেখা যায় শুধু তার ভিত্তিতে, এবং চিত্রনির্মাতাকে বাদ দিয়ে, ব্যাখ্যা করলে এক গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ে প্রাক্‌-বিচার করা হয়; তা হ'ল ছবিটির সমাপ্তি। ছবিটি কি সত্যিই দ্বিতীয় পর্বেই শেষ হয়ে যায়? একথা হয়তো ভাবা যেত যদি আমরা না জানতাম যে প্রকৃতপক্ষে এক তৃতীয় পর্ব করতে চাওয়া হয়েছিল। আইজেনস্টাইন যে তৃতীয় পর্ব তৈরির কথা ভেবেছিলেন তার বিস্তর সাক্ষ্য প্রমাণ আছে। আর তাই, শুধুমাত্র এই কাঙ্খিত তৃতীয় পর্বের আলোকেই প্রথম দুই পর্ব সম্যক বোঝা যেতে পারে।

আইজেনস্টাইন নিজেই একথা সমর্থন করেছেন যে, তাঁর ছবি, বিশেষত দ্বিতীয় পর্ব, ঐ ছবির তৃতীয় পর্ব ছাড়া সঠিকভাবে বোঝা যায় না। তাঁর বক্তব্য সহজবোধ্য। দ্বিতীয় পর্বটি একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ ছবি হয়ে ওঠার প্রবণতা ছিল যেখানে রুশ জনগণের প্রতিনিধিপ্রতিম জনৈক শাসকের অন্তরের যন্ত্রণা বর্ণিত হয়েছে। তৃতীয় পর্বে থাকার কথা ছিল ঐ ব্যক্তি বিশেষের বিচার, যিনি নিজেকে এমন সম্পূর্ণভাবে তাঁর জনগণের স্বার্থের সঙ্গে একাত্ম করেছিলেন যে তা তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের সঙ্গে অভিন্ন হয়ে দাঁড়িয়েছিল। তৃতীয় পর্বের বিষয় ছিল নৈতিক সমস্যা নিয়ে, যা আইজেনস্টাইনের উপজীব্য আরো নির্বিশেষ এক সমস্যার সঙ্গে সম্পর্কিত—তা হল বিশ্বব্যাপী যোগাযোগের মৌল মানবিক

অভিজ্ঞতা। এই সমস্যা নিয়ে সমাজ বিপ্লবের দৃষ্টিকোণ থেকে আইজেনস্টাইন ছবি করেছেন 'পোটেমকিন', সংস্কারের দৃষ্টিকোণ থেকে 'জেনারেল লাইন' এবং 'বেঝিন মীডো', এবং নীতিশাস্ত্রের দৃষ্টিকোণ থেকে 'আইভান দি টেরিব্‌ল'। শেষোক্ত ছবিটির জিজ্ঞাসা ছিল: এক বিশেষ ঐতিহাসিক পরিস্থিতিতে, যেখানে কোন ব্যক্তিকে একটি ভূমিকা পালন করতে হবে, সেখানে তার দায়িত্ব কী হবে?

বস্তুতঃ, তৃতীয় পর্ব সমাপ্ত হয়নি। মাত্র চার রীল শুটিং হয়েছিল বলে মনে হয়, তাও সেগুলি পাওয়া যায় না। তা সত্ত্বেও যা পাওয়া যায় তা হল দুটি দৃশ্যের অনেকগুলি স্থিরচিত্র—যে-দৃশ্যে আইভান এক সন্ন্যাসীর কাছে স্বীকারোক্তি করছেন এবং যে-দৃশ্যে আইভান 'শেষ বিচার' প্রাচীর-চিত্রের সামনে দাঁড়িয়ে স্বর্গের 'জার'-দের সম্বোধন করছেন। আরও আছে চেরকাসভ্‌-এর কয়েকটি ফোটো—আইভানের মেক্‌-আপে, বৃদ্ধ এবং বিধ্বস্ত চেরকাসভ্‌। তা ছাড়া রয়েছে চিত্রনাট্যটি এবং বিস্তর ড্রয়িং যাতে প্রধানত চিত্রায়িত হয়েছে দুই জারের মোকাবিলা: একজন পার্থিব, অপরজন স্বর্গীয়—আইভান এবং সাবাওথ। এসব থেকে এটাই পরিষ্কার হয়ে যায় যে, যদিও ছবিতে আইভান তার অন্তরের যন্ত্রণা থেকে মুক্তি পান না, তবু শেষ পর্যন্ত রাশিয়ার স্বার্থই জয় লাভ করে এবং আইভান হাত বাড়ান সাগরের দিকে। এবং এভাবেই ছবিটির মূল উদ্দেশ্য সাধিত হত। আইজেনস্টাইনের টীকাতে এক বিকল্প সমাপ্তি দেখা যায় যেখানে রাশিয়ার বিবর্তনের প্রেক্ষিতে আইজেনস্টাইন দেখেছিলেন আইভানের ব্যক্তিগত ট্র্যাজেডি। সুদূর নোভোগোরোদে অহেতুক নৃশংস ভাবে হত্যা করা মানুষজন থেকে শুরু করে জারের নিকট আত্মীয় বা সহযোগী পর্যন্ত আপামর জনগণের সঙ্গে জারের ক্রমবর্দ্ধমান শত্রুতাকে চিত্রায়িত করে আইজেনস্টাইন পুণ্যাত্মা জারকে অভিযুক্ত করার ব্যবস্থা করছিলেন। তৃতীয় পর্বের শেষে ছিল গীর্জার এক বিষণ্ণতাময় অন্ধকারাচ্ছন্ন কোণায় আইভানের পতন যেখানে তার মা-কে হত্যার পর তাকে শিশু অবস্থায় দেখা গেছিল—আরো একবার নিঃসঙ্গ, শক্তিহীন অবস্থায়; উপরন্তু এখন সে পঙ্গু, মানসিক ভাবে বিব্রত এবং সম্পূর্ণ তাৎপর্যহীন কারণ তার প্রত্যাশিত ভূমিকা পালনে সে ব্যর্থ, কিংবা দায়ে পড়ে তার ভূমিকা পালন করতে গিয়ে রাশিয়ার স্বার্থের সঙ্গে তার নিজের স্বার্থ সে গুলিয়ে ফেলেছে। উপসংহারে দেখানোর কথা ছিল যে, আইভান সমুদ্রতটে যেটুকু ঠাঁই পেয়েছিল তা-ও শীগগিরই বিলীন হয়ে যাচ্ছে। কিন্তু তারপর উত্থান হত আরেক কর্ণধারের—পিটার দি গ্রেট্‌, যিনি আইভানের

আরব্ধ কর্ম পূর্ণ করতেন। এইভাবে আইভানের ব্যক্তিগত অদৃষ্টের চেয়েও বড় করে দেখানোর কথা ছিল রাশিয়ার নিয়তিকে। আর এভাবেই প্রতিষ্ঠিত হত 'আইভান দি টেরিব্‌ল' এবং 'ব্যাটলশিপ পোটেমকিন'-এর মূলগত ঐক্য।

আইজেনস্টাইনের নিকটজনেরা সমুদ্রে আইভানের জয়যাত্রা থেকে ভিন্ন করে দ্বিতীয় পর্ব তৈরি না করার পরামর্শ দিয়েছিলেন। আইজেনস্টাইনের মূল পরিকল্পনাও ছিল দুটি পর্বে ছবি করা (এখন যে চিত্রনাট্য পাওয়া যায় সেইরকম), এবং 'ট্রিলজি' না করা। প্রথম পর্ব আইভানের সংক্ষিপ্ত বিবরণ দিয়ে শুরু করার কথা ছিল এবং দ্বিতীয় পর্বে ঘটনাক্রমে উপরোল্লিখিত উপসংহার রাখার কথা ছিল। চিত্রনাট্যটি প্রকাশকালে অবশ্য 'পিটার দি গ্রেট' সম্বন্ধীয় উপসংহার পরিত্যাগ করা হয়। এবং চিত্র নির্মাণকালে এটা পরিষ্কার হয়ে যায় যে অতিরিক্ত পরিমাণ উপকরণ হাতে রয়েছে। আইভানের শৈশব নিয়ে ভূমিকার সবটাই চিত্রনাট্যমাফিক শুটিং করা হয়েছিল কিন্তু পরে তা কাটছাঁট করে ন্যূনতম আকারে দ্বিতীয় পর্বের একটি দৃশ্যে সন্নিবিষ্ট হয়। ঐ ভূমিকার অবশিষ্ট 'ফুটেজ' মস্কোতে এক দু-রীল ছবিতে দেখা যায় যা আরো ভাল কোন নামের অভাবে 'তৃতীয় পর্ব' হিসেবে অভিহিত হয়। এই তথাকথিত তৃতীয় পর্বে আরো একটি দৃশ্য দেখা যায় যেখানে আইভান বিশ্বাসঘাতক হেনরিক স্তাদেন-এর উপর বিচারের রায় দেন এবং যা সম্ভবত তৃতীয় পর্বে থাকার কথা ছিল।

দ্বিতীয় পর্ব প্রধানত বোয়ারদের বিরুদ্ধে আইভানের সংগ্রামকে বিধৃত করলেও এবং তার সম্পর্কিত-ভাই ভ্লাদিমির-এর মৃত্যুতে সমাপ্ত হলেও মস্কো থেকে কৃষ্ণসাগর পর্যন্ত জলপথ খুলে যেত যে-যুদ্ধে তার কোন উপাদান এই পর্বে নেই। এই উপাদান স্থান পেয়েছিল আইজেনস্টাইনের চূড়ান্ত পরিকল্পনা তৃতীয় পর্বতে। কিন্তু তা আর হয়ে ওঠেনি। ছবি শেষ করার আগেই পঞ্চাশ বছর বয়সে আইজেনস্টাইনের অকাল প্রয়াণ ঘটে।

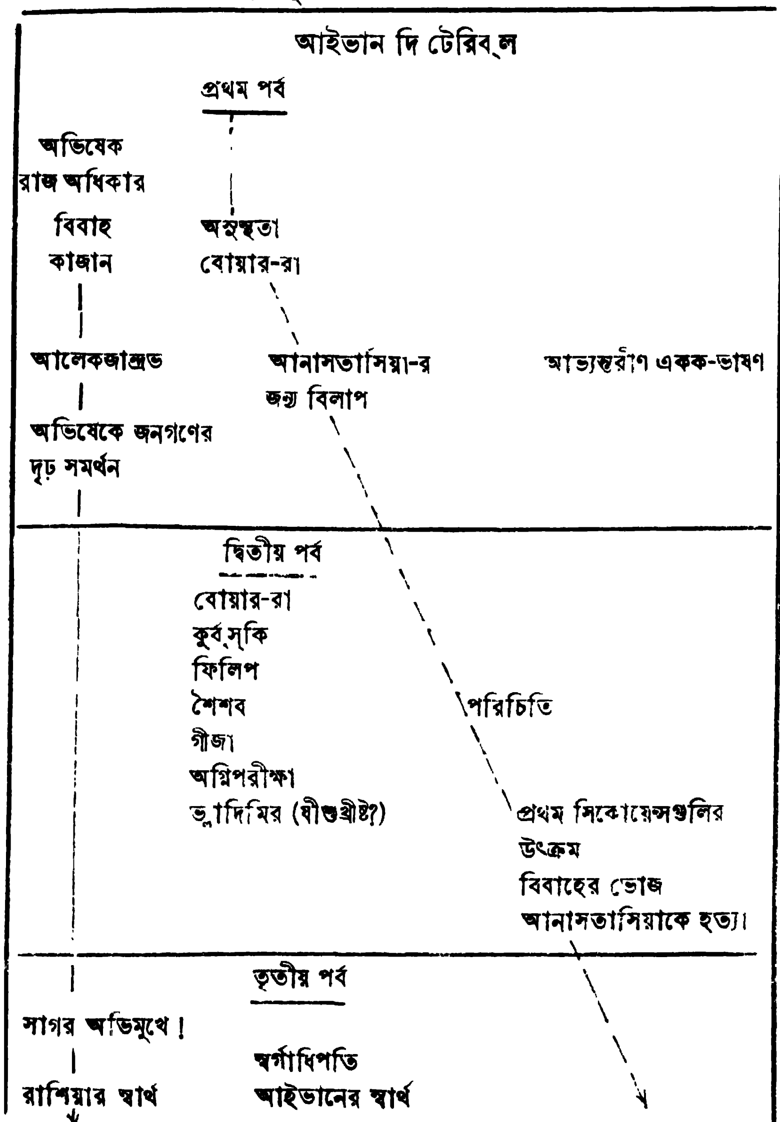
অবশ্য তৃতীয় পর্বের কথা ভাবা হলেও আমার ধারণা আইজেনস্টাইনের দৃষ্টিকোণ থেকে 'আইভান দি টেরিব্‌ল' দ্বিতীয় পর্বেই শেষ হয়ে গেছে। আইজেনস্টাইন হয়তো একটা তৃতীয় পর্ব করার প্রস্তাব গ্রহণ করে থাকতে পারেন, এবং বস্তুত কয়েকটি বিষয় দ্বিতীয় পর্বের শেষেও অসমাপ্ত রয়েছে। কিন্তু ফিল্মটির ধর্ম বিষয়ক দিকগুলির আলোচনায় এটা মনে হয় যে, তৃতীয় পর্বের জন্য ভেবে রাখা কিছু প্রধান উপাদান, যা আবার গোটা ছবিটার নিউক্লিয়াস, তা দ্বিতীয় পর্বেই প্রাক্-বিবেচনা করা হয়েছিল। কাজেই ছবিটির

গোড়ায় যে প্রেরণা ছিল তা দ্বিতীয় পর্বেই নিঃশেষিত হয়েছে। একথা সম্পূর্ণত বোঝা যায় তৃতীয় পর্বের চিত্রনাট্যের আলোকে ; কিন্তু তার মানে এই নয় যে, চিত্রনাট্যের বাকী অংশ নিয়ে ছবি করতে হবে। এই গোটা ব্যাপারটা নিয়ে সমস্যার মূল কারণ হল, আইজেনস্টাইন ছবিটির জন্য এক বিশদ চিত্রনাট্য লেখা এবং ইলাসট্রেট করা সত্ত্বেও শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত 'আইভান'-ফিল্ম প্রকল্পটি পরিবর্তিত হয়েছে। এ সমস্যা অবশ্য একমাত্র 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এরই নয়। প্রকৃতপক্ষে, আইজেনস্টাইনের সবকটি ছবিই অসম্পূর্ণ বিবেচিত হতে পারে, তাদের গুণগত মান যাই হোক না কেন। কোন একটি নির্দিষ্ট প্রকল্পে আইজেনস্টাইনের সৃজনশীলতা নিঃশেষ করা যেত না। কাজ একবার শুরু হলে সৃজনের প্রক্রিয়ায় ছেদ পড়ত না। সেজন্যই কিছুকিছু চলচ্চিত্রীয় আইডিয়া তাঁর ছবির পর ছবিতে ঘুরে ফিরে এসেছে এবং এক ছবি থেকে আরেক ছবিতে আরো উৎকর্ষে উন্নীত হয়েছে, অথবা কোন ছবি আইজেনস্টাইন মনের মত করে সম্পূর্ণ করার আগেই মুক্তি লাভ করেছে। এমন একটি দৃষ্টান্ত হল 'আলেকজান্দার নেভ্‌স্কি'-র একটি সিকোয়েন্স যেটি আইজেনস্টাইন সংক্ষিপ্ত করতে চেয়েছিলেন। তা তাঁকে করতে দেওয়া হয়নি। তা সত্ত্বেও ঐ সিকোয়েন্সটি পরিচালকের সব চেয়ে নিখুঁত সৃষ্টিগুলির অন্যতম বলে বিবেচিত হয়। আইজেনস্টাইন যেসব অভিপ্রায় ব্যক্ত করে গেছেন তা থেকে কোন ছবি সম্বন্ধে কতগুলি ইঙ্গিত পাওয়া গেলেও ছবিটি বাস্তবিক যা হয়ে দাঁড়িয়েছে তার গুণাগুণও উপেক্ষা করার মত নয়। 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর ক্ষেত্রে ছবিটি যে অসম্পূর্ণ তা নিয়ে অনন্ত বিতর্ক করে যাওয়া যায় কারণ আইজেনস্টাইন একটি তৃতীয় পর্ব করতে চেয়েছিলেন। তা সত্ত্বেও এটা ঘটনা যে, মাত্র দুটি পর্বই আছে এবং সেগুলি বিশ্লেষণের দাবী রাখে। প্রকৃতপক্ষে, 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর দুই পর্ব সামগ্রিকভাবে এক অসাধারণ গঠনগত ঐক্য তুলে ধরে।

## 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর অবয়ব

'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর ট্র্যাজেডিতে দুটি বিষয়বস্তু রূপায়িত হয়েছে: রাশিয়ার সমন্বয়সাধক হিসেবে আইভানের ভূমিকা, এবং নিজের ভূমিকার প্রতি তার ব্যক্তিগত মনোভাব। প্রথম পর্বে যেখানে আইজেনস্টাইন প্রধানত প্রথমোক্ত বিষয় নিয়ে ব্যাপৃত সেখানে তাঁর শৈলী নিয়মমাফিক এবং ছবির একটা বড়

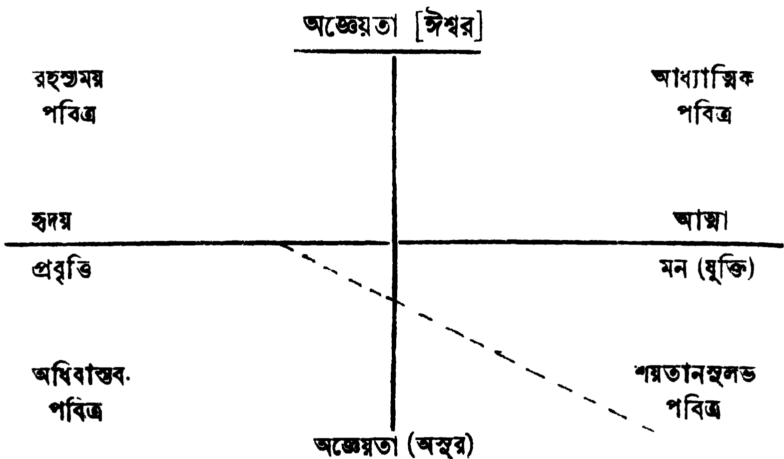
জায়গা জুড়ে থাকে আচারানুষ্ঠান। কিন্তু দ্বিতীয় পর্বে যেখানে মুখ্যত বিবেক সংক্রান্ত শেষোক্ত বিষয় নিয়ে কাজ তখন চলচ্চিত্রায়ণ অধিকতর ভাবগত এবং অধিকতর ব্যক্তিগত গৌণ-বিষয় সম্পর্কিত। এজন্যই প্রথম পর্বের ধর্মীয় অনুষ্ঠানাদির জায়গায় দ্বিতীয় পর্বে আসে বিবিধ আচার-অনুষ্ঠান, নীতিভ্রষ্টতা এবং একান্ত আত্মানুগ্রহমূলক কথোপকথন। প্রথম এবং দ্বিতীয় পর্বের



বিষয়গত ট্রিটমেণ্ট একটি লেখাচিত্র দিয়ে দেখান যেতে পারে যাতে একটি টানা রেখায় রাশিয়ার স্বার্থ এবং বিন্দু-বিন্দু রেখায় আইভানের ব্যক্তিগত স্বার্থ দেখান হয়। এই দুই স্বার্থ ব্যস্তানুপাতে সম্পর্কিত: আইভান যত ডুবে যেতে থাকেন আত্মবিনাশের পথে, রাশিয়া তত ঐক্যবদ্ধ হয়ে উঠতে থাকে।

দ্বিতীয় পর্ব আইভানের বিবেকের গভীর বিশ্লেষণে যতই এগোতে থাকে ততই তার শৈলী বদলাতে থাকে। এ পরিবর্তন ধরা যায় ছবিটির অতিপ্রাকৃত অবস্থা দিয়ে। আর এটা বোঝাবার জন্য এতিয়েন সুরিঅ[১] (Etienne Souriau) প্রস্তাবিত একটি প্রভেদ মনে করা কাজের হতে পারে; উনি বলছেন যে, কোন শিল্পকর্মের (ক) একটি ভৌত অস্তিত্ব আছে, অর্থাৎ শিল্পকর্মটি কোন না কোন বিশেষ পদার্থে বর্তমান ; (খ) এক প্রপঞ্চবাদী অস্তিত্ব আছে ; অর্থাৎ, আমাদের বোধভাবিয়ার সামনে শিল্পকর্মটি যেভাবে উপস্থিত ; (গ) এক বস্তুবাদী[২] অস্তিত্ব, অর্থাৎ পৃথিবীর বাস্তব পদার্থসমূহের অনুষঙ্গে শিল্পকর্ম ; এবং (ঘ) শেষমেশ, এক অতিপ্রাকৃত অস্তিত্ব, অর্থাৎ, এক গভীরতাপূর্ণ বা অর্দ্ধ-অতীন্দ্রীয় মহিমাময় শিল্পকর্ম। ঐ মহিমা বা গভীরতা শিল্পকর্মটির সঙ্গে যুক্ত যে-কেউ উপলব্ধি করতে পারে। কিন্তু তা নিছক কোন ইন্দ্রিয়গত অনুভূতি হিসেবে আসে না এবং ফলত দর্শকের কাছে একধরনের সক্রিয়তা দাবী করে।

কোন শিল্পকর্মের "প্রপঞ্চময় অস্তিত্ব" যে-ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতে সে তুলনায় অনেক জটিলতর জগতে শিল্পকর্মের "অজ্ঞেয় অস্তিত্ব" বিরাজ করে। আমেদে এফ্র[৩] ( Amédée Ayfre ) সেই অজ্ঞেয় জগতের এক ছকে বাঁধা নকশা ( এ তাঁর নিজেরই কথা ) এঁকে দেখিয়েছেন।



সর্বেশ্বরবাদ-এর একটি অনুভূমিক রেখা এবং অজ্ঞেয়তাবাদের একটি উল্লম্ব রেখা—এই দুই নিয়ে গঠিত পবিত্রতা বা অজ্ঞেয়তার দুই অক্ষ। অজ্ঞেয় এবং পবিত্র শব্দ দুটি এখানে প্রায় সমার্থে ব্যবহৃত হয়েছে এবং বোঝানো হয়েছে ভৌত বা প্রপঞ্চময় অস্তিত্বের কোন শিল্পকর্ম থেকে সম্পূর্ণ ভিন্নতর কোনকিছু। কাজেই যেকোন শিল্পকর্ম, যতক্ষণ তা যথেষ্ট পরিমাণে অস্তিত্ববাদী, ততক্ষণ তার এক চতুর্থ মাত্রা, বা অস্তিত্ব, আছে এবং ফলত তা পবিত্রতার চৌহদ্দিতে অন্বিষ্ট। যাকিছু সর্বেশ্বরবাদ-এর গণ্ডী পেরিয়ে যায়, অর্থাৎ শিল্পকর্ম যখন তার চতুর্থ অস্তিত্বে, তার "অজ্ঞেয় অস্তিত্বে" তখন তা হৃদয়, আত্মা, প্রবৃত্তি বা যুক্তির প্রাসঙ্গিক সংকেতের অধীনে মানব অভিজ্ঞতার চারিপাদের একটিতে অবস্থিত। ঈশ্বরবাদের গণ্ডীর উর্ধ্বে শিল্পকর্ম পরিষ্কারভাবে বা গোলমেলেভাবে ঈশ্বরমুখীন হয় এবং ঐ গণ্ডীর নিচে শিল্পকর্মের প্রবণতা থাকে কোন আসুরিক অস্তিত্বের প্রতি।

এখন এই আলোচনালব্ধ সিদ্ধান্তগুলি আলোচ্য ছবি 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর ক্ষেত্রে প্রয়োগ করা যাক। ছবিটিতে রয়েছে অজস্র ধর্মীয় উপাদান। কিন্তু এগুলি স্বয়ং অজ্ঞেয় কোনকিছু সূচিত করে না। এগুলি যে বাস্তবকে চিত্রায়িত করে, তার গণ্ডী অতিক্রম ক'রে যে-বাস্তব, তাকে সূচিত করার জন্য ঐ উপাদানগুলির অন্তর্নিহিত শক্তিকে ( ক্ষমতাকে ) ফিল্মের বিশেষ প্রেক্ষিতই সক্রিয় করে তোলে। যেভাবে নাটক গড়ে উঠেছে তা বিশেষিত করার জন্য চিত্রনাট্যে ব্যবহৃত হয়েছে 'ভাবাবিষ্টকারী' এবং 'ভাবাবিষ্টকারীভাবে' প্রভৃতি শব্দাবলী। দর্শকের উপর ফিল্মটি যে-প্রভাব বিস্তার করে তার সঙ্গে মিল রেখেই এসেছে ঐ শব্দগুলি। ছবিতে স্থাপত্যের নিচু নিচু তোরণগুলি নাটকের পরিসরকে সঙ্কুচিত ক'রে অ্যাকশনকে তীব্র করে। বিশেষায়িত অভিনয় ছবির নাটকটিকে দৈনন্দিন জীবনযাত্রা থেকে বিমূর্ত করে। মুখাবয়বের ক্লোজ আপে মন এবং আত্মার মধ্যে অন্তর্দৃষ্টি মেলে এবং পরস্পরছেদী কৌণিক রেখাগুলি সংঘর্ষের ইঙ্গিত দেয়। এইসব নিয়ে যে পরিমণ্ডল তারই চৌহদ্দিতে ছবিটির ধর্মীয় উপাদানগুলি আবদ্ধ। এই উপাদানগুলি এবং তাদের পরিমণ্ডল একত্র করলে এক সুসঙ্গত চিহ্ন-সমষ্টি পাওয়া যায় যাতে এমন এক জগতের নির্দেশ মেলে যা সংকেতচিহ্নগুলিরই স্তর, অর্থাৎ দর্শনেন্দ্রিয়গ্রাহ্য এবং শ্রবণেন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতের স্তর অতিক্রম করে যায়। তা সত্ত্বেও তাৎপর্যপূর্ণ উপাদানগুলির সংখ্যাধিক্যই সন্দেহজনক। এতে প্রকৃতপক্ষে ছবির দর্শকের প্রয়োজনীয় কাজটি ব্যাহত হয়। এছাড়া সংকেতচিহ্নগুলির গুরুগাম্ভীর্যও উল্লেখযোগ্য যা মনকে

বেঁধে রাখে ঈশ্বরবাদের সীমানায়। মনে অজ্ঞেয়তা উদ্রেক করার ব্যাপারে এই ছবির পরিচালক এক ধরনের অনিশ্চয়তা দেখিয়েছেন। আইজেনস্টাইন, বার্গম্যান এবং রেণে সম্বন্ধে সাধারণভাবে বলতে গিয়ে আমেদে এফ্‌র লক্ষ্য করেছেন,

"(এঁরা) অজ্ঞেয়তাকে মেনে না নিয়ে ধ্বংস করেছেন। নিঃসন্দেহে অজ্ঞেয়তা তাঁদের ছবিতে আছে, কিন্তু তা রয়েছে অনুসন্ধান, বিদ্রোহ বা অস্বীকারের বিষয় হিসেবে। এঁরা অনেক গভীরে চলে যান, এঁরা নিজেদের প্রকাশ করেন এমন মহিমায় যে লোকে তাঁদের ছবির সেই অপবিত্র পৃথিবীর সীমান্তে পবিত্র জায়গাটুকুর কথা বলাবলি করে। আর যখনই মৃত্যুর মত কোন চরম অভিজ্ঞতা প্রকাশ্য হয়ে পড়ে তখনই ঐ জায়গা উন্মুক্ত হয়ে যায়।"[8]

অথবা আইজেনস্টাইন হয়তো ঐ অজ্ঞেয়তা নিয়ে এবং সাধারণ জীবন-যাপনের মধ্যে এসে পড়া বিভিন্ন বাস্তব ব্যাপার স্যাপার নিয়ে মজা করেছেন। ১৯৫৩ সালেই, এফ্‌র একথাও লিখেছেন :

"মহান যুগের সোভিয়েত সিনেমায়, কোন কোন অধিবাস্তব ফিল্মের মতই, ধর্মবিষয়ক নঞর্থকতার এবং একধরনের পবিত্র পরিহাসের নান্দনিকতা আছে। এই পরিহাসের ইঙ্গিত হল, ধর্মীয় আচারানুষ্ঠান বৃথা এবং বিশেষত সে সবের কোন প্রামাণ্যতা নেই। আর এমন এক পরিবেশে ঐ পরিহাস করা হয় যে, দর্শক বুঝতে পারে নতুন নতুন কল্পকথার তথা নতুন ধরনের পবিত্রতার সৃজন।"

এই পবিত্র পরিহাসের এক সুন্দর দৃষ্টান্ত হল 'দি জেনারেল লাইন'-এর শুরুতে শোভাযাত্রার সিকোয়েন্স, কিন্তু 'আইভান দি টেরিব্‌ল' নিঃসন্দেহে ঐ 'জঁর' (genre)-এর এক আদর্শ দৃষ্টান্ত।

এফ্‌র প্রস্তাবিত নক্শায় আমি একটা বিন্দু-বিন্দু রেখা দিয়ে পবিত্রতার দুটি ক্ষেত্র দেখিয়েছি যেখানে আইভান দি টেরিব্‌ল-এর উত্থান হয়—প্রথম পর্ব হয় অধিবাস্তব ক্ষেত্রে, দ্বিতীয় পর্ব নিমজ্জিত হয়েছে শয়তানের ক্ষেত্রে। একটি ক্ষেত্র থেকে অপর ক্ষেত্রে স্থানান্তর হল এক অবস্থা থেকে বিপরীত অবস্থায় ভাবাবেগ আমূল পরিবর্তনের পরিপূরক। ভাবাবেগের এই পরিবর্তন হল আইভান-চলচ্চিত্রকে একত্রে ধরে রাখার এক বৈশিষ্ট্য। কিন্তু তা বোঝা যায় শুধুমাত্র ছবিদুটিকে সামগ্রিকতায় দেখলে। ভাবাবেগের আতিশয্য থেকে ঠিক বিপরীত জায়গায় উল্লম্ফন 'পোটেমকিন'-এর পাঁচটি পর্বের প্রত্যেকটিতেই দেখা যায়। এক্ষেত্রে অবশ্য বিপরীত ব্যাপার ঘটে আইভান ছবির দুই পর্ব জুড়ে

এবং তা দেখান হয় একই ধরনের ঘটনার বিভিন্ন বার বিভিন্ন তাৎপর্যসহ পুনরাবৃত্তির মাধ্যমে। বিশেষত অভিষেকের দৃশ্যগুলিতে একথা সত্য। ছবির প্রথমে ও শেষে ভ্লাদিমিরের নকল অভিষেকের সঙ্গে আইভানের অভিষেকের স্বভাবতই এক সমান্তরাল তুলনা চলে। তরুণ আইভানের উপর যখন জারের ক্ষমতা ও দায়িত্ব ন্যস্ত হয় তখন যেন ঐ প্রক্রিয়ায় তার ব্যক্তিত্ব পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হয়। ছবিটির প্রথম চিত্রকল্পই হল মুকুট যা দিয়ে পরবর্তী উৎসব অনুষ্ঠানের নৈর্ব্যক্তিক চরিত্রের উপর জোর দেওয়া হয়। রাজদণ্ড, রাজমুকুট এবং রাজপোষাক আইভানের নতুন ভূমিকাকে তুলে ধরে। আইভান স্বয়ং তাঁর এই নতুন ভূমিকা বেছে নিয়েছেন এবং অভিষেকানুষ্ঠান তাঁর এই উচ্চাকাঙ্ক্ষী সিদ্ধান্তকেই প্রতিষ্ঠিত করে। এরপর সোনায় দীক্ষাদানের যে উৎসব দেখান হয় তার মারফৎ আইভানের অংশত পরিচয় হয়ে যায় এবং আইভান এক তাত্ত্বিক প্রতিষ্ঠা লাভ করে। তাঁর উপর স্বর্ণমুদ্রা এমনভাবে বর্ষিত হতে থাকে যেন তিনি তাঁর জনগণের সমৃদ্ধির উৎস। মোহরগুলি যখন আইভানের মাথা থেকে পায়ের উপরে এসে পড়তে থাকে তখন তিনি একেবারে নিথর দাঁড়িয়ে থাকেন। অতীতকালে এই আচারানুষ্ঠানের চল ছিল এবং যে-জনসমষ্টির মধ্যে এসব করা হত তাদের কাছে এর ধর্মীয় সংস্কারগত মূল্য তৎক্ষণাৎ প্রতীয়মান হত। অধিকন্তু, এ ব্যাপারটি রুশ জারদের অভিষেকের অঙ্গ ছিল যার বর্ণনা আছে পুশকিনের 'বরিস গোডুনভ' ( Boris Godunov )-এ। রাজপদে অধিষ্ঠিত হওয়ার আচারানুষ্ঠানের সঙ্গে আইজেনস্টাইন পরিচিত ছিলেন, কারণ ফ্রেজার-এর 'দি গোল্ডেন বাউ' ( The Golden Bough ) তাঁর পড়া ছিল।

একেবারে শুরুর সিকোয়েন্সে এক আচারানুষ্ঠানের মাধ্যমে আইভানকে জার বানানো হয়, শেষের আরেক আচারানুষ্ঠানে তাকে অমরত্ব দান করা হয়। অবশ্য ব্যক্তিগতভাবে আইভান নয়, বরং তাঁর ক্রিয়াকলাপই অমরত্ব লাভ করে। এই দুই সিকোয়েন্সের মধ্যে আইজেনস্টাইন মিশিয়েছেন ইতিহাস, নাটক এবং ধর্মের বিবিধ উপাদান। শেষ সিকোয়েন্সে আইভানের দুর্বল ভ্রাতা ভ্লাদিমিরকে রাজবেশ পরানো হয়। তাকে আইভান বলে ভুল করা হয় এবং সেই গীর্জাতেই তাকে হত্যা করা হয় যেখানে আইভানকে অভিষিক্ত করা হয়। নিঃসন্দেহে এই হত্যার এক সাংঘাতিক নাটকীয় প্রভাব আছে। কিন্তু সোনায় দীক্ষাদানের মত হত্যার মাধ্যমেও এক আচারানুষ্ঠান সম্পন্ন হয় যা অনেক সভ্যতায় অনুশীলন করা হয়েছে; এই আচারানুষ্ঠান হল এক বদলি রাজার হত্যার মধ্য

দিয়ে আসল রাজার মৃত্যুর আসন্ন বিপদ কাটানো। একথাও ফ্রেজারের গ্রন্থে লিপিবদ্ধ আছে। এইভাবে, আইজেনস্টাইন তার চতুর্থ আইভানের অভিষেক এবং তাঁর সুপরিচিত হাসি-ঠাট্টা তাঁর ছবির ছাঁচে নতুন করে গড়েছেন। এইসব তথ্যাদিকে আচারানুষ্ঠানের চেহারা দেওয়া হয়েছে এবং ফলত ছবির দর্শকের উপর এগুলির গভীর প্রভাব রয়েছে। এগুলি দর্শককে এক ধরনের ধর্মীয় উচ্ছ্বাস অনুভব করায়।

মনে রাখা দরকার যে, আইজেনস্টাইন 'আইভান দি টেরিবল' ছবিটি করেছিলেন ভাগনার ( Wagner )-এর 'দি ভালকাইরি' ( The Valkyrie ) মঞ্চস্থ করার ঠিক পরে পরেই। ভাগনারের রচনার ভৌতিক গুণাবলী এবং সর্বোপরি কৃত্রিম দৃশ্য বিষয়ে তাঁর মতামতে আইজেনস্টাইন আগ্রহী ছিলেন। কারণ "মানুষ, সংগীত, আলো, দৃশ্যপট, রঙ আর আবেগ এই সমস্ত একটিমাত্র হৃদয়বিদারক আবেগ, একটিমাত্র বিষয়বস্তু এবং একটি ভাব-এর মাধ্যমে এক সামগ্রিক পূর্ণতা পায়—আধুনিক চলচ্চিত্রশাস্ত্রের এই হল লক্ষ্য"। "ভালবাসা আর আত্মত্যাগের মানবিক অনুভূতি এবং ঐশ্বর্যের অভিশাপের মধ্যে যে বিরাট সংঘাত" তা আইজেনস্টাইনকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল। ভাগনারের রচনায় "সিগমাণ্ড ( Siegmund ) এবং সিগলিণ্ড ( Sieglinde )-এর আচরণের বিচারে তিনটি নৈতিক তথা নীতিগত দৃষ্টিভঙ্গীর সংঘাত" তিনি দেখতে পেয়েছিলেন। নাট্য প্রযোজনা করতে গিয়ে আইজেনস্টাইন "শুধুমাত্র নাটকের কুশীলবদের চরিত্রের গভীরে ডুব দিতেন না, বরং যে ঐতিহাসিক সচেতনতা তাদের চিন্তাপ্রণালীর জন্ম দেয় তার ভেতরেও প্রবেশ করতেন।" 'গ্যাস মাস্ক্স' থেকে পাওয়া গেছিল 'পোটেমকিন', আর 'দি ভালকাইরি'তে ছিল আইভান-ফিল্মের প্রস্তুতি।

আইজেনস্টাইন একদা লিখেছিলেন যে "কোন ফিল্মের 'সারমর্ম' হল দর্শকের ওপর তার সামাজিকভাবে প্রয়োজনীয় আবেগজনিত তথা মনস্তত্ত্বগত প্রভাব।" এদিক থেকে 'আইভান' ছবির বিষয়বস্তু হল এক জটিল আবেগজনিত প্রত্যাগমন যা শুরু হয় প্রথম পর্বের সাড়ম্বর, আত্মসাম্মুখ্যপূর্ণ এবং অপ্রতিহত ভালবাসায় এবং পরিণতি লাভ করে একইরকম আত্মম্ভরী, পাশবিক যন্ত্রণাবিদ্ধ ঘৃণায়—কারণ প্রেম বঞ্চিত হয়েছে তার সবচেয়ে বৈধ লক্ষ্যগুলি থেকে—জননী, জায়া, বন্ধু এবং ঈশ্বর। একের পর এক এরা সবাই আইভানের সহৃদয়, যদিচ পরাজেয়, ভালবাসার প্রতি নীরব থাকে। জননী এলেনা ( Elena ) এবং জার-পত্নী

আনাসতাসিয়াকে বিষ দিয়ে হত্যা করা হয়, দুই বন্ধু ফেদর কোলিচেভ (Fedor Kolychev) এবং আঁদ্রেই কুরবস্কি (Andrei Kurbsky) আইভানকে পরিত্যাগ করে, এবং স্বর্গাধিপতি ঈশ্বর আইভানের উদ্বিগ্ন, শঙ্কিত তথা ক্ষুব্ধ ডাকে সাড়া দেন না। সেজন্যই আইভানের আর্তনাদ, "তুমি কি নীরব, হে স্বর্গাধিপতি ?"

'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর সামগ্রিক কাঠামোতে একাধারে আবেগের প্রত্যাগমন এবং এক দ্বৈতাঘাত (double blow) পাওয়া যায়। আইজেনস্টাইনের ভাষায় এই 'ডাব্‌ল ব্লো' শৈলী হল আবেগের এক নতুন পর্দায় একই দৃশ্যের পুনরাবৃত্তি। এই পদ্ধতিতে কোন পরিস্থিতিতে সবচেয়ে বেশি আবেগজনিত এফেক্ট পাওয়া যায়। প্রথম পর্বের শুরুতে এবং দ্বিতীয় পর্বের শেষের অভিষেক দৃশ্যে আমরা অত্যন্ত জোরদার 'ডাব্‌ল ব্লো'-এর নিদর্শন পাই। যেখানে ভ্লাদিমিরের নিজের জীবন বিসর্জন দিতে হয় সেই দ্বিতীয় অভিষেকের শেষে আইভান তার নিজের অভিষেকের তুলনায় অনেক বেশী জোর দিয়ে নিজেকে সমগ্র রুশজাতির জার হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করেন। 'ডাব্‌ল ব্লো' শৈলী আইভান-ফিল্মের শুধুমাত্র প্রধান অংশগুলিতেই ব্যবহৃত হয়নি, তা গোটা ফিল্মের সামগ্রিক কাঠামো গঠনেই ব্যবহৃত হয়েছে। বস্তুত, দ্বিতীয় পর্বটি প্রথম পর্বেরই পুনরাবৃত্তি, কিন্তু এক ভিন্নতর স্তরে। এজন্যই কোন কোন সমালোচক বলেছেন আইভান-ফিল্মের প্রথম এবং দ্বিতীয় পর্ব একটি স্পাইরাল (spiral)-এর আকারে গঠিত। এ মন্তব্য যথার্থ। প্রথম পর্বে আইভানের ক্ষমতার উপর জোর দেওয়া হয়েছে আর দ্বিতীয় পর্ব এসেছে প্রথম পর্বের উপর টীকা হিসেবে। ফিল্মের প্রায় প্রতিটি সিকোয়েন্স আইভানের আত্মঘোষণা বারংবার পুনারাবৃত্তি করে, কিন্তু প্রতিবারই এক ভিন্নতর আবেগের স্তরে। প্রথম পর্বের শুরুতে আইভান হন জার। তিনি ঘোষণা করেন, মস্কো হল তৃতীয় এবং সর্বশেষ রোম। আবার আনাসতাসিয়ার মৃত্যুর পর যখন তিনি দুঃখ, হতাশা এবং সংশয় কাটিয়ে ওঠেন, তখনও আবার তৃতীয় রোম হিসেবে মস্কোর অবস্থান দৃঢ়তার সঙ্গে ঘোষণা করেন। শেষ পর্যন্ত যখন জনগণ প্রার্থনা করে যে আইভান আলেকজান্দ্রোভস্কায়া স্লোবোদা থেকে ফিরে আসুন তখন চার্চের কাছ থেকে আনুষ্ঠানিকভাবে পাওয়া তাঁর ক্ষমতাই আবার তাঁর উপর জনগণের শুভেচ্ছার মধ্য দিয়ে ন্যস্ত হয়। কোন ব্যক্তি হিসেবে নয় সমাজ রুশ রাষ্ট্রের প্রধান হিসেবেই আইভান অধিকতর ক্ষমতাশালী হয়ে ওঠেন। দ্বিতীয় পর্বে অবশ্য

আইভান ব্যক্তি হিসেবে উত্তরোত্তর ক্ষমতাবান হতে থাকেন। আইভানের শৈশব নিয়ে যে-সিকোয়েন্স, যেখানে তিনি একাই বোয়ারদের বিরুদ্ধে এবং রাশিয়ার বিদেশী শত্রুদের বিরুদ্ধে জার হবার সিদ্ধান্ত নেন, তাতেই অভিষেকের সময় আইভানের মনোভাবের ব্যাখ্যা এবং যথার্থতা মেলে। ফিলিপের আত্মীয়-পরিজনকে হত্যা করার জন্য মাল্যুতা ( Malyuta ,-কে নিযুক্ত করার পর আইভানের একক ভাষণ কতকাংশে সেই দৃশ্যের পুনরাবৃত্তি করে যেখানে আইভান আনাসতাসিয়ার জন্য বিলাপ করেন এবং ভাবেন তিনি ঠিক ঠিক কাজ করছেন কিনা। আইভান যেন আনাসতাসিয়ার মুখে অনুমোদনের হাসি দেখতে পান, যেন শবাধার থেকেই আনাসতাসিয়া তাঁকে আশ্বস্ত করছে। অবশেষে ভ্লাদিমিরকে হত্যা করা হলে আইভান ঘোষণা করেন যে তাঁর নিজের জঘন্যতম শত্রুর হাত থেকে তিনি রেহাই পেলেন। বাইরের শত্রুকে মোকাবিলা করার জন্য এখন তিনি প্রস্তুত। এখানেই প্রথম পর্বের সমাপ্তির পুনরাবৃত্তি হয় : উভয় ক্ষেত্রেই আইভান রাশিয়ার স্বার্থে উঠে দাঁড়িয়েছেন। এই সামগ্রিক ছকের মধ্যে আরো ছোটখাটো এবং কম গুরুত্বপূর্ণ দৃশ্যাবলী আছে যেগুলি প্রায় আক্ষরিক পুনরাবৃত্তি : যেমন আইভান বিশ্বাস করে ফিলিপকে গোপন কথা বলার পর যখন ফিলিপের পোষাক আঁকড়ে ধরে থাকেন তখন আইভানের শৈশব দৃশ্যের কথা মনে পড়ে যেখানে আইভান তার মায়ের শবদেহ আঁকড়ে ধরে থাকে এবং তার মাকে তার কাছ থেকে সরিয়ে নিয়ে যাওয়া হয়। আইভানকে বন্ধু হিসাবে গ্রহণ করায় ফিলিপের অস্বীকারের মাধ্যমে "জননী" চার্চকেই যেন আইভানের কাছ থেকে সরিয়ে নেওয়া হয়। রাজমুকুট পরিহিত ভ্লাদিমিরের কাছে আইভানের নতশির হওয়ার দৃশ্য সেই শৈশব দৃশ্যকেই স্মরণ করিয়ে দেয় যেখানে বোয়ারেরা তরুণ আইভানের সামনে নতমস্তক হয়। এই দুই দৃশ্য তাদের বিভিন্ন ঢঙে দুটি বিদ্রূপ।

কাজেই, প্রথম পর্ব ও দ্বিতীয় পর্ব একই মুদ্রার দুই পিঠের মতন। এবং পরিকল্পিত তৃতীয় পর্বের পরিপ্রেক্ষিতে ঐ স্পাইরালের মত কাঠামোতে দেখতে পাওয়া যায় জার-কে অভিযুক্ত করার এক বিবর্ধমান পদ্ধতি যে জার অবশ্যম্ভাবীভাবে এগোতে থাকেন সেইখানে যেখানে আইভানকে দেখা যায় ব্যক্তি হিসাবে সম্পূর্ণ বিধ্বস্ত রূপে।

## বহু-ধ্বনিক মোন্তাজ ( Polyphonic Montage )

'আইভান দি টেরিব্‌ল' তার অনুমিত আকারবাদের ( formalism ) জন্য বিশেষত রাশিয়াতে যতটা সমালোচিত হয়েছিল তা থেকে বোঝা যায় আইজেনস্টাইন বর্ণিত মোন্তাজের ধারণা লোকে কত কম বুঝেছিল। এই ভুল বোঝার জন্য আইজেনস্টাইন নিজেই অনেকটা দায়ী ছিলেন কারণ মোন্তাজ নিয়ে তাঁর নিজের ধারণাই নিয়ত পরিবর্তিত হচ্ছিল। তাঁর কর্মজীবনের শেষ দিকে তাঁর মনে মোন্তাজ বলতে ছিল শিল্পের এক অতি নির্বিশেষ তত্ত্ব। খুব সহজ করে বলতে গেলে, মোন্তাজের মধ্যে তিনি দেখেছিলেন কোন ফিল্ম বা শিল্পকর্মকে সামগ্রিকভাবে রাখার এক উপায়। যদিও এই শর্ত সত্ত্বেও মোন্তাজ মূলত দর্শকের উপর প্রভাব সৃষ্টির জন্যই ব্যবহৃত হয়। কাজেই যথাসম্ভব তীব্র এক বিশেষ আবেগজনিত অভিঘাত সৃষ্টির জন্য সম্মিলিত দৃশ্য-শ্রব্য উপাদান-সমূহের সমাহারেই মোন্তাজ গঠিত হয়।

শিল্প বিচারের যাবতীয় তত্ত্বের মধ্যে অভিব্যক্তিবাদ (expressionism)-ই আইজেনস্টাইনের তত্ত্বের সবচেয়ে কাছাকাছি। কিন্তু 'ক্যাবিনেট অব ডক্টর ক্যালিগারি'-র মত অভিব্যক্তিবাদ নয়—যেখানে সবচেয়ে বেশী অভিঘাত সৃষ্টির জন্য তথাকথিত বাস্তবের চিত্রকল্পগুলি বিকৃত করে শিল্প সৃষ্টি হয়। অভিব্যক্তিবাদ এখানে সেই তত্ত্ব যা হল কোন বিষয়ের প্রতি শিল্পীর অনুভূতির অভিব্যক্তির ফল। এখানে শিল্পকর্ম সৃষ্টি করতে গিয়ে শিল্পী কোন বিশেষ বস্তুর প্রতি তাঁর আবেগজনিত মনোভাব সুনির্দিষ্ট করে পরিপূর্ণ ভাবে উপলব্ধি করতে পারেন। এবং শিল্প সৃষ্টির এই উপলব্ধির মাধ্যমে দর্শক কতকাংশে শিল্পীর নিজস্ব সৃজনশীল অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞতা অর্জন করতে পারেন।

উপরন্তু, যেখানে আইজেনস্টাইনের শিল্পবোধ উপরোক্ত অভিব্যক্তিবাদের ধারায় প্রতিষ্ঠিত, তার নিজের তত্ত্ব কিন্তু পুরোপুরি অভিব্যক্তিবাদ দিয়ে সংজ্ঞায়িত করা যায় না। শৈল্পিক সৃষ্টির লক্ষ্যের বিচারে আইজেনস্টাইনের তত্ত্ব অভিব্যক্তিবাদী। কিন্তু শিল্পকর্ম শিল্পীর যে আবেগজনিত অভিজ্ঞতার ফসল তা আইজেনস্টাইনের তত্ত্বে এক ইন্দ্রিয়গত ভাবনা, এক প্রাক্-কথন, প্রাক্-লিখন ভাবনা হিসেবে বুঝতে হবে—এমন এক ভাবনা যাতে এখনো যুক্তিবোধ এসে পড়ে নি। আইজেনস্টাইন আবেগ বলতে বুঝিয়েছেন তাকে যা ভাবনার প্রক্রিয়ায় ইতিমধ্যেই সংহত হয়েছে কিন্তু যুক্তিবোধে সিঞ্চিত

হয়নি। এর ফলে যা আইজেনস্টাইনের অভিব্যক্তিবাদ বলে চিহ্নিত করা যেত তা হয়ে দাঁড়িয়েছে ইন্দ্রিয়গত ভাবনা; এই শব্দটিই তিনি স্বয়ং ব্যবহার করেছিলেন, অভিব্যক্তিবাদের কথা তিনি বলেন নি। আবেগের জীবনকে তিনি সামগ্রিক মানব অভিজ্ঞতায় তার পূর্ণ আসন দিতে চেয়েছিলেন এবং অন্যান্য মানবিক ক্রিয়া-প্রক্রিয়া থেকে তাকে বিচ্ছিন্ন করতে চান নি।

আইজেনস্টাইন স্বয়ং লিখেছিলেন :

"মোন্তাজ কাঠামোর গোপন রহস্য ক্রমে ক্রমে প্রকাশ পেয়েছিল আবেগ-জনিত বাক্যের কাঠামোর গোপন রহস্য হিসেবে। কারণ মোন্তাজ গঠনের সমগ্র স্বাতন্ত্র্যের মত মোন্তাজের নীতিটিই হল উত্তেজিত আবেগময় বাক্যের ভাষার হুবহু অনুলিপির সারাৎসার।"

১৯৪৩-৪৪ নাগাদ এই লাইনগুলি যখন লেখা হয়েছিল তখন আইজেইস্টাইন পড়ছিলেন ভাষাতত্ত্বের বই-পত্তর এবং তা তাঁকে গঠনগত ভাষাতত্ত্বের ধারায় মোন্তাজ নিয়ে নতুন করে ভাবতে সহায়তা করেছে।[১২]

আইজেনস্টাইন যাকে 'আবেগজনিত উক্তি'[১৩] বলছেন তা হল, তাঁর মতে, 'ইন্দ্রিয়গত ভাবনা'র সঙ্গে সংশ্লিষ্ট অন্তর্নিহিত উক্তি। তিনি বিশ্বাস করতেন যে, যেসব নিয়ম ইন্দ্রিয়গত ভাবনাকে নিয়ন্ত্রিত করে সেগুলিই আবার মোন্তাজ, এমনকি যাবতীয় শৈল্পিক ভাষাকেও, নিয়ন্ত্রিত করে। এই সব নিয়ম মূর্ত করে তুলে কোন শিল্পকর্মের অখণ্ডতা সৃষ্টি হয়। এভাবে মোন্তাজে সংগঠিত কোন ফিল্ম হয়ে ওঠে একক আবেগে সংবদ্ধ কোন দৃশ্য-শ্রব্য চিত্রকল্প। আর এভাবেই ওডেসা স্টেপস সিকোয়েন্সের মত ফিল্মের চিত্রকল্প মূর্ত করে তোলে কোন থীম। ফলত মোন্তাজ হল এক উচ্চতর পর্যায়ের অখণ্ডতা—বিবিধাকারের অখণ্ডতা—প্রকাশের উপায়।

১৯২৪ সালে করা তাঁর প্রথম দিকের ছবিগুলি থেকে ১৯৪৮ সালে তাঁর মৃত্যু পর্যন্ত আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্রকে অভিব্যক্তিময় করে তোলার সমস্যা নিয়ে ব্যাপৃত ছিলেন। কিন্তু এমন এক সহজ ধরনের মোন্তাজ দিয়ে তিনি শুরু করেছিলেন যা তিনি নিজেই পরে বর্জন করে এক জটিল ধরনের মোন্তাজ দিয়ে শেষ করেছিলেন যে তাঁকে উপর-উপর বোঝে এমন অনেক সমালোচকই এমন সিদ্ধান্ত করেছিলেন যে তিনি তাঁর প্রারম্ভিক প্রচেষ্টা থেকে সরে এসে বিমূর্ত আকারবাদ করবেন বলেই তাতে নিমজ্জিত হয়েছেন। আইজেনস্টাইন সবিস্তারে দেখিয়েছেন যে এটা অতীব ভ্রান্ত ধারণা; 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এ

যা করা হয়েছে তা সরাসরি এসেছে 'পোটেমকিন' থেকে।[১৪] তিনি বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন যে, আইভান ছবিটি সবচেয়ে ভাল বোঝা যায় 'পোটেমকিন'-এর আলোকে দেখলে।

আইজেনস্টাইন আরো ব্যাখ্যা করেছেন যে, 'পোটেমকিন'-এ দুই প্রধান ধরনের মোন্তাজ ব্যবহৃত রয়েছে, একটি আসছে দুটি শটের সংঘাতে মোন্তাজের জন্ম এই গোড়ার দিকের ধারণা থেকে। এই ধরনের মোন্তাজ দেখতে পাওয়া যায় ওডেসা স্টেপ্‌স সিকোয়েন্সে এবং তা এমনকি রাশিয়ার বাইরেও রুশ মোন্তাজ বলে পরিচিত হয়েছিল।

কিন্তু এরই সঙ্গে ছিল, আইজেনস্টাইন যাকে বলেছেন টোনাল মোন্তাজ (tonal montage) যা ব্যবহৃত হয়েছে 'পোটেমকিন'-এ কুয়াশা দৃশ্যে। এ ধরনের মোন্তাজ তখন কম দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে কারণ তা ছিল অধিকতর সূক্ষ্ম এবং কুয়াশার সিকোয়েন্সে কম উত্তেজক। তবে এক অত্যন্ত উত্তেজক সিকোয়েন্সেও এর ব্যবহার হয়েছে এবং তীব্র ভাবাবেগের উদ্রেক করেছে: ভাকুলিনচুক (Vakulinchuck)-কে ঘিরে শোকের সিকোয়েন্সে। সম্ভবত ঐ সিকোয়েন্সটি যে ভাবে গড়ে ওঠে এবং তাতে আবেগের যে বৈপরীত্য দেখা যায় তা-ই সমালোচকদের বেশী আকৃষ্ট করেছিল; যেভাবে সিকোয়েন্সটি একত্রিত হয়েছে তা কুয়াশা সিকোয়েন্সের খুব সদৃশ হলেও ততটা আকৃষ্ট করেনি। 'আইভান দি টেরিব্‌ল' করার সময় আইজেনস্টাইন এই দ্বিতীয় ধরনের মোন্তাজকে আর 'টোনাল' বলে উল্লেখ করেননি বরং 'পলিফোনিক মোন্তাজ' এই ব্যাপকতর নামে অভিহিত করেছেন। অতঃপর তিনি আবিষ্কার করেন যে, মোন্তাজ সৃষ্টির নীতি প্রাথমিকভাবে শটের বাইরে অবস্থিত নয়—যেমনটি হয়ে থাকে আঘাতসৃষ্ট মোন্তাজ (montage by shock)-এর ক্ষেত্রে—বরং তা অবস্থিত শটের মধ্যে। তিনি এও ভেবেছিলেন যে, কোন শটের সমস্ত উপাদান সম্মিলিত হয়ে, এবং আরো বাড়িয়ে বলা যেতে পারে শটগুলি নিজেদের মধ্যে সম্মিলিত হয়ে মোন্তাজ গঠিত হয়। বিভিন্ন উপাদানের এই সম্মিলনকে তিনি এক জটিল অখণ্ডতা হিসেবে প্রত্যক্ষ করেছিলেন যার তুলনা চলে সংগীতের বিভিন্ন স্বর মিশ্রণের সংগে। দৃশ্য এবং শ্রব্য উপাদানে গঠিত ফিল্মের চিত্রকল্প তাঁর কাছে বাদ্যযন্ত্রের তারের মত লেগেছিল। এর উপাদানগুলি মিলেমিশে কোরাসের বহু কণ্ঠস্বরের মত এক সামগ্রিক প্রভাব সৃষ্টি করত।

কোন নির্বাক ছবি ('পোটেমকিন') প্রসঙ্গে পলিফোনির কথা বললে অদ্ভুত শোনাতে পারে। কিন্তু শুধুমাত্র সবাক ছবির ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য শব্দ হিসেবে পলিফোনিকে দেখা উচিৎ নয় কারণ পলিফোনিক মোন্তাজ গঠিত হয় দৃশ্য তথা শ্রব্য উপাদান নিয়ে। নির্বাক ছবিতে শ্রব্য উপাদানগুলি তখনো আসেনি এবং তাদের অনুপস্থিতি পুষিয়ে দিতে হত বাড়তি দৃশ্য উপাদান দিয়ে। ছবিতে ধ্বনির আগমনে এই বাড়তি দৃশ্যোপাদানগুলির প্রয়োজন ফুরিয়েছে; ধ্বনি নিজেই মোন্তাজের নতুন নতুন সম্ভাবনা সংযোজিত করেছে—এবং কোন কোন ধরনের মোন্তাজের পলিফোনিধর্মী চরিত্র সহজেই আবির্ভূত হয়েছে। 'পোটেমকিন'-এর কোন কোন দৃশ্যে এই বৈশিষ্ট্য দেখতে পাওয়া যায়। বিশেষত কুয়াশা দৃশ্যে এবং ভাকুলিনচুককে ঘিরে শোকের দৃশ্যে। ফিল্ম যে পলিফোনির মত উদ্ভূত হতে পারে সেই ধারণা আমাদের সহসংবেদন (synesthesia) অর্থাৎ অনেক ইন্দ্রিয়গত উপাদানকে একটি মাত্র উপলব্ধিতে সংমিশ্রিত করার ক্ষমতার সংগে সম্পর্কিত। ফিল্ম মোন্তাজে পলিফোনি পাবার জন্য এই সংমিশ্রণ হওয়া উচিৎ যে সৃজনশীল শিল্পীর মানসে যে থীম, আইডিয়া বা আবেগ আছে তা যেন দর্শকের কাছে পৌছয়। আইজেনস্টাইন একথা বলেছেন এইভাবে :

"কোন শিল্পকর্মের গোড়ায় যে গতি থাকে তা থীম থেকে বিচ্ছিন্ন বা বিমূর্ত কিছু নয়, বরং যে চিত্রকল্পের মাধ্যমে এই থীম প্রকাশিত হয় তারই নির্বিশেষ নমনীয় মূর্ত প্রকাশ।"[১৫]

সাদৃশ্যমূলক মোন্তাজ (montage by analogy) প্রসঙ্গেই আইজেনস্টাইন পলিফোনি নামক সাংগীতিক শব্দটি ব্যবহার করেছেন। ইতিপূর্বে তিনি চিত্রকলা এবং সংগীত উভয়েরই সাদৃশ্য টেনে ব্যবহার করেছিলেন 'টোনাল' (tonal) শব্দটি। পূর্বতন ছবিগুলিতে যে-বিভিন্ন বাক্যালঙ্কার তিনি তৈরি করেছিলেন তারজন্য তিনি সাহিত্যধর্মী শব্দাবলীও ব্যবহার করেছিলেন। এ খুবই স্বাভাবিক ব্যাপার। বিভিন্ন ইন্দ্রিয়গত উপাদান সংমিশ্রিত হয়ে কোন একটি উপলব্ধির জন্ম দিতে পারে, তেমনি বিভিন্ন শিল্পও একাকার হয়ে উঠতে পারে। আর যে-শিল্পের অন্যান্য বিভিন্ন ধরনের শিল্পের সঙ্গে সবচেয়ে বেশী সাযুজ্য আছে তা হল সংগীত; সম্ভবত এর কারণ হল শিল্পসমূহের মধ্যে সংগীতই সবচেয়ে কম ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য এবং শিল্পীর কল্পনাসিঞ্চিত অভিজ্ঞতার সঙ্গে সম্পর্কিত, যা অ্যারিস্টটল ইতিপূর্বেই লক্ষ্য করেছিলেন।

সে যাই হোক না কেন, চিত্রকলা আর সংগীত একই ব্যাপার নয় বলে এবং সংগীত চলচ্চিত্র নয় বলে আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্রকে এক শিল্পাঙ্গিক হিসেবে আখ্যায়িত করার জন্য এক নতুন অভিধার প্রয়োজন বোধ করেছিলেন। 'পলি-ফোনিক মোন্তাজ' হল তাঁর মোন্তাজ সংক্রান্ত চিন্তাভাবনার শেষ পর্যায় এবং 'আইভান দি টেরিব্‌ল' যেভাবে তৈরি হয়েছে তাতেই এর নিদর্শন পাওয়া যায়। তিনি সম্ভবত এও ভেবেছিলেন যে, তাঁর শেষ ছবিটি চলচ্চিত্রকে তার বিশুদ্ধতম রূপে তুলে ধরে; ফলত 'পলিফোনিক মোন্তাজ' হল চলচ্চিত্রের সারাৎসার।

তাঁর বক্তব্য ইতিমধ্যেই উদ্ধৃত করা হয়েছে, কিন্তু বর্তমান পরিপ্রেক্ষিতে তা আবার প্রয়োজনীয় ভাবে স্মরণ করা যেতে পারে :

"মানুষ, সংগীত, আলো, দৃশ্যপট, বর্ণ এবং গতিকে একটিমাত্র বিদীর্ণকারী ভাবাবেগ, একটি মাত্র থীম এবং আইডিয়া দিয়ে এক অখণ্ডতায় নিয়ে আসা —এই হল আধুনিক চলচ্চিত্র শাস্ত্রের লক্ষ্য।"[১৬]

আইজেনস্টাইন বারেবারে জোর দিয়ে বলেছেন, 'পোটেমকিনে' যাকিছু চেষ্টা করা করা হয়েছিল আইভান ছবিটিতে তা সমস্ত হয়েছে। আইজেন-স্টাইনের শেষ ছবির আকারগত গুণাগুণ উপলব্ধি করতে হলে এই কথাগুলি গুরুত্বসহকারে বুঝতে হবে।

"পোটেমকিন'-এর সংযুতিগত নীতিগুলি থেকে পাওয়া Fugue এবং Counterpoint-এর নীতিগুলি এবং পলিফোনিধর্মী কাঠামো আনাস্-তাসিয়ার জন্য বিলাপের দৃশ্যে সর্বোচ্চ মাত্রার নাটকীয়তায় পৌঁছায়; কিন্তু এইসব ছবিটির বিশেষ কতগুলি দৃশ্যকেই চিহ্নিত করে না, সামগ্রিকভাবে 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর মৌলিক স্টাইলকেই সংজ্ঞায়িত করে।"[১৭]

কাজেই আইজেনস্টাইনের মতানুসারে, আনাস্তাসিয়ার জন্য আইভানের বিলাপ হল 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর মূল সিকোয়েন্স এবং তা থেকেই গোটা ছবিটা গড়ে ওঠার এক মডেল পাওয়া যায়।

অধিকন্তু ঐ সিকোয়েন্সটি 'পোটেমকিন'-এ ভাকুলিনচুকের জন্য শোকের সিকোয়েন্সের মত করে তৈরি হয়েছে। কিভাবে? এই সিকোয়েন্সটি কিভাবে তৈরি হয়েছে তা দেখা কাজের হবে কারণ এটি আইভানের বিলাপের চেয়ে অনেক সহজতর এবং ফলত এর আলোচনায় সিকোয়েন্সটি বুঝতে সুবিধা হবে। আইজেনস্টাইন নিজেই ব্যাখ্যা করেছেন যে ভাকুলিনচুক সিকোয়েন্সে

পলিফোনিধর্মী মোন্তাজ ব্যবহৃত হয়েছে। আইজেনস্টাইন লিখেছিলেন :

"প্রথম ক্ষেত্রে ( ভাকুলিনচুকের জন্য শোকের দৃশ্যে ) শোকের থীমটি গড়ে উঠেছে ভিড়ের মধ্য থেকে নেওয়া বিচ্ছিন্ন কিছু মানুষের আলাদা করে নেওয়া কার্যকলাপ থেকে। এই সম্মিলিত দুঃখের পলিফোনিতে অংশগ্রহণ করছে অন্ধ গায়কেরা, ক্রন্দনরতা নারীরা এবং দুই তিন চার বা পাঁচটি মুখের সমাহার— বিষণ্ণ, ক্ষুব্ধ বা নির্লিপ্ত ( যাতে অন্যান্য মুখগুলিতে দুঃখের সমস্ত সূক্ষ্ম তারতম্যের উপর জোর দেওয়া যায় )—যুবকের এবং বৃদ্ধের মুখ, শ্রমিকের তথা বুদ্ধিজীবীর মুখ, পুরুষ এবং নারীর মুখ। শিশুর মুখ বয়স্কের মুখ।"[১৮]

আইভানের পলিফোনি, যদিও আরো জটিল, তবু গড়া হয়েছে একইভাবে। এখানেও বেদনার থীম বিভিন্ন কণ্ঠে ব্যক্ত হয়েছে :

"কখনো জারের গভীর আর্তনাদ, কখনও ফিস ফিস, অথবা মেঝের উপর ক্রুশবিদ্ধ যীশুমূর্তি পতনের শব্দ যখন জার দাঁড়িয়ে মোমদানির পাশে; অথবা ছায়ায় অর্ধেক খেয়ে যাওয়া তাঁর মুখের সাদা দাগ; কিংবা তাঁর উপরে তাকিয়ে থাকা পিছনে ঝোঁকানো মাথা; অথবা ফাঁপা করে ফেলা একটা গাছ থেকে তৈরি শবাধার থেকে উঠে আসা মুখ, পাগল-করা চোখের আলোয় উদ্ভাসিত মুখ, প্রায় শোনা যায় না এমন করে ফিসফিসিয়ে বলে, আমি কি ঠিক করছি ?"[১৯]

এক্ষেত্রে একই জনসমষ্টি থেকে নেওয়া বিভিন্ন মানুষকে আমরা দেখিনা, বরং দেখি একই মানুষের বিভিন্ন অবস্থান :

"বৈশিষ্ট্যপূর্ণ ব্যাপার হল, শবাধার সাপেক্ষে বিভিন্ন জায়গা থেকে এবং বিচিত্র মনোভাব নিয়ে দেখা এক এবং অদ্বিতীয় জীবের বিভিন্ন অবস্থান দেখানো হয়েছে একটি থেকে অপরটিতে transition ছাড়াই। এ অনেকটা বাহ্যিক তথা স্থানিক সহাবস্থান অনুযায়ী না করে ক্রমবর্ধমান ভাবাবেগের অনন্ত প্রক্রিয়ার বিভিন্ন মাত্রা অনুসারে ক্যামেরায় বাছাই করা একক বিচ্ছিন্ন বিভিন্ন মানুষকে দেখানর বেলায় যেমন হয় তেমনটা।"[২০]

এভাবে আইভান-ছবিতে পলিফোনি সৃষ্টি হয়েছে এক বাড়ন্ত আবেগ তুলে ধরার জন্য বাছাই করা বিভিন্ন উপাদানের মাধ্যমে। একথা আইভানের নিজের বিভিন্ন অবস্থান বা ক্রিয়াকলাপের জন্য প্রযোজ্য; আবার ভেস্টমেণ্টের আকৃতি, মুখের আকার এবং যাবতীয় শ্রাব্য শব্দ সমেত যে-চিত্রকল্প তা গড়ে তোলার প্রত্যেকটি দৃশ্য-শ্রব্য উপাদানের ক্ষেত্রেও সত্যি। যা-কিছুই আমাদের ইন্দ্রিয়

স্পর্শ করে তা-ই নির্বাচিত হয়েছে এবং সজ্জিত হয়েছে এক বিদীর্ণকারী আবেগ সৃষ্টিতে সংমিশ্রিত হবার জন্য। এজন্য কিছু কিছু একক উপাদান অপ্রত্যাশিত নাটকীয়ভাবে বা নমনীয়ভাবে এসে পড়তে পারে। তবু এই উপাদানগুলি সৃষ্টি হয়েছে পলিফোনির আভ্যন্তরীণ ভূমিকা পালনের জন্য।

আইজেনস্টাইন এখানে আইভানের চরিত্র বিশ্লেষণে আগ্রহী নন, বরং আগ্রহী হতাশারই বিষয়বস্তুতে। কাজেই ফিল্মটি হতাশায় নিমজ্জমান আইভানকে নিয়ে নয়, বরং আইভানের হতাশাকে নিয়ে। এর বিষয়বস্তু সরে যায় হতাশা থেকে সন্দেহে ("আমি কি ঠিক করছি?")এবং তারপর ক্রোধে যা জন্ম দেয় অ্যাক্শনের। এই মূল থীমের সঙ্গে প্রয়োজনীয় উপাংশ হিসেবে মিশেছে দুটি সাব্-থীম (sub-theme): স্তবের মাধ্যমে তুলে ধরা মৃত্যুর থীম এবং সংবাদ প্রতিবেদন পাঠের মাধ্যমে তুলে ধরা জীবনের থীম। স্তবের শব্দগুলি যেখানে আইভানকে ধ্বংস করার জন্য সাজানো হয়েছে, সেখানে প্রেরিত বার্তা পাঠ তাকে জীবন এবং সংগ্রামে উজ্জীবিত করেছে। এটা পিমেন (Pimen)-এর চিত্রকল্প দিয়ে উপস্থাপিত হয়েছে চিত্রানুগ করে: সিকোয়েন্সের শুরুতে সামনের দিকে পিমেন দাঁড়িয়ে আছে বিরাট অবয়ব নিয়ে আর আইভানকে দেখা যায় পিছনের দিকে অসহায় অবনত অবস্থায়। অন্যদিকে যখন মালয়ুতা একটি প্রতিবেদন পাঠ করে, আইভান দাঁড়িয়ে থাকেন ঋজুভাবে। এই দুই পাঠ এবং আইভানের নিজের কথাবার্তা নিয়ে তৈরি হয় এক অন্তঃস্থ স্বগতোক্তি, যা আগেই ব্যাখ্যা করা হয়েছে, এবং এইসব মিলে নাটকীয়তা প্রতিষ্ঠিত হয় একেবারে আইভানের আত্মায়। বিষয়বস্তুগত এই দ্বন্দ্ব দুই প্রতিপক্ষকে মুখোমুখি দাঁড় করায় না, বরং একই আত্মার মধ্যে আভ্যন্তরীণ সংঘাত সৃষ্টি করে। এখানে শেক্সপীয়ারের নাট্য-ঐতিহ্য অনুসৃত হয়েছে বলে আইজেনস্টাইন সূচিত করেছিলেন। আরেকদিকে আইজেনস্টাইন দেখিয়েছিলেন যে, খৃষ্টীয় আইকনোগ্রাফীতে প্রায়শই দেখা যায় শবদেহের উপর দুটি দেবদূত বিদেহী আত্মার জন্য কাড়াকাড়ি করছে। এখানে লড়াই আনাসতাসিয়ার সঙ্গে সম্পর্কিত নয়, বরং আইভানের নিজের সঙ্গেই। সেই প্রার্থনাসংগীতটি, যার কথা ইতিপূর্বেই বলা হয়েছে, তা হল মূলত দুঃখ বেদনার মধ্যে বিশ্বাস এবং আত্মার প্রার্থনা। কিন্তু আইজেনস্টাইন বইয়ের মূল পাঠ থেকে শুধু সেই পংক্তিগুলিই নিয়েছেন যেগুলি প্রার্থনাকারীর দুঃখের চিত্র তুলে ধরে। ছবিতে প্রার্থনাসংগীতটি প্রার্থনা হিসেবে ব্যবহৃত হয়নি, বরং তার যেসব মানসিক

অবস্থার মধ্য দিয়ে চলেছেন তা বর্ণনা এবং প্রকাশের জন্য ব্যবহৃত হয়েছে। খুব তাৎপর্যপূর্ণ ব্যাপার হল, স্তোত্রটি পাঠ করেছে আইভানের এক শত্রু—পিমেন। পক্ষান্তরে, যে সংবাদের আইভানকে ক্রোধে, জীবনবোধে তথা সক্রিয়তায় উদ্দীপ্ত করে তোলার কথা তা পড়ে তার এক বন্ধু মাল্যুতা, এবং পরে বাস্মানভ্-রা। একইভাবে গোটা সিকোয়েন্সে য়ুফ্রোসিন (Euphrosyne)-কে দেখা যায় এক-আধবার পিমেনকে সে সমর্থন করছে যখন মাল্যুতা কুর্বস্কি (Kurbsky)-র বিশ্বাসঘাতকতার মারাত্মক খবরটি ঘোষণা করে। আইভান আহত হয়ে মৃত্যুর কোলে ঢলে পড়েন আর স্তোত্রের সুরে গাওয়া প্রার্থনা "সন্তের সাথে থেকো শান্তিতে" পরিষ্কার শুনতে পাওয়া যায়, যেন এভাবেই ঘোষিত হয় আইভানের পরিপূর্ণ বিনাশ।

"কিন্তু নিয়মানুসারে (এবং যা প্রায়শই ঘটে সেই অনুযায়ী) চূড়ান্ত মুহূর্তে—নাটকীয় গঠনে পরমোল্লাসের মুহূর্তে—হঠাৎ ব্যাঘাত ঘটে, একেবারে বিপরীতমুখী উৎক্রমণ।"[২১]

এবং পিমেন উচ্চারিত শেষ শব্দগুলি আধার উপচে পড়া শেষ ফোঁটাটির মতন। আইভান তখন এক "বিক্ষত পশু"র মত চেঁচিয়ে ওঠেন—"না, মস্কোর জার এখনো ভেঙ্গে পড়েনি!"

আইজেনস্টাইন ব্যাখ্যা করে বলেছেন, হতাশা, সংশয়, ক্রোধ, সক্রিয়তার ব্যাপক থীমের মধ্যে জীবন-মৃত্যুর দুটি ধারা পরস্পর আবদ্ধ। মৃত্যুর ধারাটি শুরু হয় শবাধারে আনাসতাসিয়ার মুখাবয়ব দিয়ে, আরো এগিয়ে যায় শোকদীর্ণ আইভানের মুখচ্ছবি দিয়ে, স্পষ্ট হয়ে ওঠে পিমেনের কথায় এবং জোরদার হয় মৃত্যুর কারণ য়ুফ্রোসিনের চেহারায়। অন্যদিকে, জীবনের ধারাটি প্রতিমূর্ত হয় মাল্যুতা এবং বাসমানভ্দ্বয়ের মাধ্যমে, এবং জোরদার হয় গীর্জার মধ্যে আলোর বিস্ফোরণে যা চলতে থাকে যেন আনাসতাসিয়ার নিস্পন্দ মুখচ্ছবিতে আইভান সম্মতির হাসি দেখতে না পাওয়া পর্যন্ত।

অতঃপর আইজেনস্টাইন বিশদ বিশ্লেষণ করে চলেন সেইসব বিভিন্ন উপাদান যেগুলি সম্মিলিত হয়ে থীমের পলিফোনি সৃষ্টি করে :

ক. আইভানের অভিনয়

১. অভিনয়, অনুভূতির প্রকাশ, আইভানের আচরণ এবং ক্রিয়াকলাপ;

২. ফ্রেমিং (Framing), আলোকসম্পাত এবং আইভানের অভিনয়ের পরিপূরক অভিনেতারা;

৩. তার হয়ে অভিনয় করে যে-সমগ্র দৃশ্য।

খ. পর্দায় আইভানের চিত্রকল্প

১. দৃশ্যগত : বিভিন্ন ভঙ্গীতে আইভানের শটগুলির মোন্তাজ, আইভানের প্রোফাইলের মূকাভিনয়সুলভ খুঁটিনাটি।

২. শ্রুতিগত :

পর্দার নেপথ্যে কণ্ঠস্বর

কণ্ঠস্বর ও চিত্রকল্পের সমলয়তা

গ. সংগীত

আইভানের শোক ও হতাশার থীমের সাংগীতিক পরিবেশন তথা স্তোত্র কীর্তন, এবং হতাশার থীমের অবিরাম ধ্বনি-রেখা হিসেবে সংগীতের ব্যবহার। এই ধ্বনিরেখা অব্যাহতভাবে গোটা সিকোয়েন্স অতিক্রম করে যায় (সেই পর্যন্ত যেখানে আইভান মালয়ুতা ও বাসমানভদের বলে, "তোমরা সংখ্যায় খুবই কম"।) এই স্তোত্রসংগীত আনাসতাসিয়ার তরফে ঈশ্বরের প্রতি এক সর্বজনীন গীর্জা-প্রার্থনা : "সন্তের সঙ্গে তার চিরশান্তি হোক"। কখনো এই ধ্বনি রেখা বেশী স্পষ্ট, অন্য সময় তা দ্বৈত সংগীত মূলক পাঠের নিচে ডুবে যায়, কখনো বা আইভানের কণ্ঠস্বরের নিচে। এই সমবেত সংগীতের দ্বিবিধ ক্রিয়া আছে :

১. এর মূলপাঠ থেকে স্বাধীনভাবে এক সাংগীতিক কাঠামো হিসেবে।

২. গানটির অর্থবহ পাঠ হিসেবে।

ঘ. সহযোগী উপাদানগুলিতে মূল থীমের আলোকপাত

১. স্তোত্রটি পাঠ, এবং তার পাল্টা

২. প্রেরিত সংবাদ পাঠ

স্তোত্রপঠন মূলপাঠ হিসেবে (অর্থের উপর জোর দেওয়া হচ্ছে), সংগীত হিসেবে (জোর এখানে মন্ত্রোচ্চারণ সুলভ সুতানের উপর)।

কখনো কখনো উভয়েরই সংমিশ্রণ হয়।

নেপথ্য কণ্ঠস্বরে উচ্চারণ

পিমেনের চিত্রকল্প

উভয়ে একত্রে।

প্রেরিত সংবাদ পঠন :

মালয়ুতা : মূলপাঠ

(পর্দার নেপথ্যে) কণ্ঠস্বর এবং মাল্যুতার মূলপাঠ।

ঙ. আলঙ্কারিক উপাদান

১. গীর্জার অভ্যন্তর (গীর্জার অঙ্গ হিসেবে জনগণ, মোমবাতি, শবাধার; গীর্জাটিই এখানে প্রধান বিভাজক হয়ে দাঁড়ায়)।

২. (গীর্জার অনুষঙ্গসহ) গীর্জাটিকে নিয়ে গঠিত কিংবা গীর্জার ধারণা বহির্ভূত বিভিন্ন গোষ্ঠীবদ্ধ বিশিষ্টজনেরা।

৩. জ্যা-এর মতন বিভিন্ন গোষ্ঠীতে বিভক্ত বিশিষ্টজনেরা

পিমেন, আইভান, শবাধারে আনাসতাসিয়া, মাল্যুতা

পিমেন, আইভান এবং মাল্যুতা

আনাস্তাসিয়া এবং আইভান

আইভান এবং আনাস্তাসিয়া

এই ব্যক্তিদের নামের ক্রম 'ডেপ্থ অব ফিল্ড' মাফিক তাদের সাজানো অনুসারে; প্রথম স্থানাধিকারী ব্যক্তি চিত্রকল্পটিতে নাটকীয়ভাবে বা চলচ্চিত্রীয় ভাবে আধিপত্য বজায় রাখেন, অর্থাৎ চিত্রানুগভাবে বা তাঁর অভিনয়ের মাধ্যমে নিজের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেন।

চ, বিশিষ্ট ব্যক্তিদের আলাদা আলাদা করে নেওয়া ক্লোজ আপ (অর্থাৎ পটভূমির চলচ্চিত্রীয় অনুষঙ্গ গীর্জাটি ছাড়াই এবং গোষ্ঠীবদ্ধ অবস্থায় 'স্থানগত জ্যা'এর বাইরে):

| | |
|---|---|
| আইভান | মাল্যুতা |
| আনাসতাসিয়া | বাস্মানভ্ |
| পিমেন | য়ুক্রোসিন[২২] |

আইজেনস্টাইনের মতে এগুলি হল আইভান দি টেরিব্ল-এর চলচ্চিত্রীয় পলিফোনি সৃষ্টিকারী কতগুলি দৃশ্য-শ্রব্য উপাদান। তিনি আরো বলেছেন, থীমটির অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে চলেছে সাংগীতিক থীমের অগ্রগতি এবং গীর্জার আলোকসজ্জা। আগেই বলা হয়েছিল যে, আনাসতাসিয়ার জন্য দ্বৈতসংগীত উচ্চারণের পালটা একটি স্তোত্রমূলক প্রার্থনা শোনা গেছে। বাসমানভদের সঙ্গে আইভানের কথোপকথনের সময় সংগীত ব্যাহত হয় এবং তখন শোনা যায় আইভানের নিঃসঙ্গতার সাংগীতিক থীম, কিন্তু তা আবার ধীরে ধীরে মিশে যায় ভয়ঙ্করের থীমের সঙ্গে (সমাগত ঝঞ্ঝা) যা আইভানের সঙ্গে সঙ্গে ফেরে যখনই তিনি নিজের ক্ষমতা জাহির করেন; বিশেষত যখন তিনি ঘোষণা

করেন, "দুই রোমের পতন হয়েছে, কিন্তু মস্কো টি'কে থাকবে।" একই সময়ে গীর্জার আলোকসজ্জায় সূক্ষ্ম পরিবর্তন হয়: গীর্জার অবিমিশ্র অন্ধকার, অন্ধকার গীর্জা, অন্ধকার গীর্জায় জনগণ এবং আইভানের সাংঘাতিক প্রতিক্রিয়ার পর গীর্জার মধ্যে জনগণের সঙ্গে আলো। ফেদোর বাস্‌মানভ প্রথম ওপরিচ্‌নিক ( Oprichnik ) হিসেবে স্বীকৃত হবার পর সিকোয়েন্সটির শেষে গীর্জায় প্রবেশ করে এক বিপুল সংখ্যক মানুষ যারা সাঙ্কেতিকভাবে সেই সমস্ত মানুষকে চিহ্নিত করে যারা আইভানের ব্যক্তিগত রক্ষী হিসেবে যোগদান করবে। তারা ছুটে আসে মশাল হাতে, যেজন্য দৃশ্যত আইভানের তীব্র প্রতিক্রিয়া জোরদারভাবে প্রকাশ পায়। আলো ছাপিয়ে যায় অন্ধকারকে। জীবন জয়ী হয় মৃত্যুকে ছাড়িয়ে। তার উপর, আলো যেখানে গীর্জার মোমবাতিতে নিবদ্ধ ছিল তা এখন সাধারণ মানুষের হাতে হাতে ফেরে; এই মানুষরা এখন মুক্ত এবং সমাজবদ্ধ। পিমেন ( গীর্জা ) এবং য়ুফ্রোসিন ( বোয়ার-বা ) দৃশ্য থেকে সরে যায় আর একজোট মানুষ, একই রকম পোষাক গায়ে, জারকে ঘিরে ধরে; যেন তারা মৃত্যুর অন্ধকার থেকে উঠে এসে তাকে আলো এবং শক্তি দিচ্ছে তার উদ্দেশ্য সাধনের জন্য। এই দৃশ্যটি প্রথম পর্বের শেষ সিকোয়েন্সের পূর্বাভাস যেখানে আইভান রুশ জনগণের কাছ থেকে ক্ষমতা গ্রহণ করবেন—'দ্বৈতাঘাত' শৈলীর এ হল আরেক নিদর্শন এবং রুশ রাষ্ট্রের বর্ধমান ক্ষমতার থীমের বিস্তার। তাই আইজেনস্টাইন ঠিকই বলেন যখন তিনি ঘোষণা করেন যে, এই সিকোয়েন্সটিই গোটা ফিল্মের মূল সিকোয়েন্স "শুধুমাত্র এর গঠনের জন্য নয় বরং সবার আগে নাটকীয় ভূমিকার জন্য। এটি, ফিল্মের চূড়ান্ত অধ্যায়।"[২৩] এই সিকোয়েন্স প্রথম পর্বকে তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত করেছে। ছবিতে তিন তিনবার আইভান রাশিয়ার মহান স্বার্থ ঘোষণা করেছেন: অভিষেকে, আনাসতাসিয়ার জন্য বিলাপের সময় এবং শেষ সিকোয়েন্সে।

আইজেনস্টাইন মন্তব্য করেছেন:

"এটা লক্ষ্য করা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ যে ছবিটির দৃশ্য-শ্রব্য মোন্তাজ হুবহু এই ছবিকে সামগ্রিকভাবে একটি ড্রামা এবং একটি থীম হিসেবে উপলব্ধির পদ্ধতির সঙ্গে সাযুজ্যপূর্ণ।"[২৪]

অনুতাপের সিকোয়েন্সে গোটা দৃশ্যটি সাজানো হয়েছে এমনভাবে যাতে তা 'আইভানের অন্তর্দ্বন্দ্বের বহিঃপ্রকাশ' হয়ে ওঠে।[২৫] কিন্তু ঐ দ্বন্দ্বকে কোন

বিশেষ ব্যক্তির দ্বন্দ্ব হিসেবে ততটা দেখা হয়নি বরং আরো বিমূর্তভাবে স্বয়ং-সম্পূর্ণ থীম হিসেবে দেখা হয়েছে। আইজেনস্টাইন অন্যত্র লিখেছেন যে, তিনি 'চলচ্চিত্রকারদের মধ্যে সবচেয়ে অমানবিক' হয়ে উঠেছিলেন এই অর্থে যে, তিনি হলিউড-মার্কা ছবির মতো ব্যক্তিগত মনস্তত্ত্ব নিয়ে কারবার করছেন না।

আবার আগেই যা বলা হয়েছে, আইজেনস্টাইন ব্যক্তির দুই বাহ্যিক বিপরীতমুখী শক্তির চেয়ে আভ্যন্তরীণ দুই শক্তির দ্বন্দ্ব বেশী পছন্দ করতেন।

বর্তমান আলোচনার প্রসঙ্গে উল্লিখিত নিবন্ধে আইজেনস্টাইন 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর শুধুমাত্র প্রথম পর্ব নিয়েই আলোচনা করছিলেন। তিনি ছবিটিকে দেখেছিলেন tryptich হিসেবে, তিনটি ট্যাবলো (tableau) বা পার্টিশন যার প্রতিটি দাঁড় করানো হয়েছে পলিফোনির নিয়ম মেনে। ফিল্মের প্রতিটি অংশে থীমের আভাস দেওয়া হয় এক নির্দিষ্ট সূক্ষ্মতায় বা সুরমিশ্রণে। খণ্ডাংশ তিনটি হল তিনটি বিভিন্ন প্রধান স্বরবিশিষ্ট 'তন্ত্রী'র মত : ধর্ম তথা আভিজাত্য, ধর্মোদারতা এবং সমাজবদ্ধতা হল যথাক্রমে প্রথম, দ্বিতীয় এবং তৃতীয় তন্ত্রীর জন্য। আর প্রথম থেকে তৃতীয়তে লক্ষণীয় ক্রমোত্তরণ হতে থাকে। প্রথম তন্ত্রীধ্বনি শোনা যায় গীর্জার আলো-আঁধারির মধ্যে, দ্বিতীয় তন্ত্রীর সঙ্গে থাকে আলোকচ্ছটা (ওপ্‌রিচ্‌নিকির হাতে মোমবাতি) আর তৃতীয় তন্ত্রী ধ্বনিত হয় তীব্র আলোতে। আলোর থীম আইজেনস্টাইনের চিন্তায় তথা চলচ্চিত্রকর্মে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। 'বেঝিন মীডো' (Bezhin Meadow)-তে কৃষকরা যখন গীর্জা থেকে সমস্ত সাঙ্কেতিক সামগ্রী সরিয়ে ফেলে তখন গীর্জা সম্পূর্ণ নগ্ন হয়ে যায়। রুশ ইতিহাসের গোড়ার দিকে গীর্জাগুলি সাদা রঙ করা হত বলে শূন্য গীর্জা এখানে আলোকপূর্ণ হয়ে যায় এবং ভেতরের মন্দিরের চিত্রকল্প হয়ে ওঠে, যা আসলে মানুষেরই আলোকিত আশা। 'ফিল্ম সেন্স' (Film Sense)-এর জন্য আইজেনস্টাইন যে মুখবন্ধ লিখেছিলেন কিন্তু ডাক বিভ্রাটের[২৬] দরুণ যা তখন ছাপা যায়নি, তাতে আইজেনস্টাইন লিখেছিলেন :

"এখন যা ঘটে চলেছে তার কূট স্বরূপ, অথবা যা অতীতে ঘটেছে তার সঠিক পরিমাপ, কিংবা পৃথিবীর যা কিছু এখনো ঘটতে বাকী আছে তা কেউই পরিপূর্ণ উপলব্ধি করতে পারে না।

খুব পরিষ্কারভাবে যা আমরা জানি তা হল, সামনেই জয়, অন্ধকারকে পরাস্ত করে জয়।

আমাদের সম্মুখে আলো।

কিন্তু এর ছটায় আমরা এখনো অভ্যস্ত নই, ঐ আলোতে নতুন জীবনকে দেখতে কিংবা ঐ আলোক-নির্দেশিত নতুন পথে এগিয়ে যেতে আমরা অসমর্থ।

আমরা আগে থাকতে দেখতে পাই, আমরা আঁচ করি, আন্দাজ করি ওই আলো। কিন্তু দুনিয়াকে কাঁপিয়ে দেওয়া রহস্যভেদী উন্মত্ততার মধ্যে সেই আলোকোদয় এখনো শুরু হয়নি।

মানবজাতি হাত্‌ড়ে বেড়াচ্ছে ভবিষ্যতের সেই আলো—নতুন, অজানা…"[২৭]

এখন প্রশ্ন জাগে—আইজেনস্টাইন-কৃত ইতিপূর্বের বিশ্লেষণ যদি 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর প্রথম পর্বের সঙ্গেই যুক্ত, তাহলে দ্বিতীয় পর্বের ব্যাপারটি কী? দ্বিতীয় পর্বের ক্ষেত্রেও কি ঐ বিশ্লেষণ প্রাসঙ্গিক? হ্যাঁ, চূড়ান্তভাবে প্রাসঙ্গিক। দ্বিতীয় পর্বও গঠিত এক tryptich নিয়ে, তিন-দফার এক ট্যাব্‌লো নিয়ে। প্রথম পর্বের ভাষ্য হিসেবে দ্বিতীয় পর্ব তিনটি বিপুল তন্ত্রী ধ্বনিত করে, কিন্তু তিনটি প্রধান স্বরে। প্রথম তন্ত্রীধ্বনি হল ত্রয়োদশ বর্ষীয় আইভানের সঙ্কল্প: "আমি জার হব, বোয়ারদের ছাড়াই।" ফিল্মের দ্বিতীয় প্যানেলের পরিণতি হয় 'অগ্নিগর্ভ চুল্লীর' নাটকে আইভানের ঘোষণায়: "তোমরা আমাকে দুর্দান্ত বলে ডাকো, দুর্দান্তই আমি হয়ে উঠব।" ফিল্মের সমাপ্তি হয় ভ্লাদিমিরের মৃত্যুতে আইভানের প্রার্থনায়, এবং ইউফ্রোসিনকে ধিক্কারে: "এই সব কিছু রাশিয়ার মহান স্বার্থ রক্ষার্থে"; এর সাথে সংযোজিত হয় আইভানের চিৎকার: "আমার দুই হাত মুক্ত"। দ্বিতীয় পর্বে যখনই আইভান তার ক্ষমতা জাহির করে তখনই আলোকসম্পাতে গুণগত পরিবর্তন চোখে পড়ে: রাজপ্রাসাদের আলো-আঁধারি, 'অগ্নিগর্ভ চুল্লী' নাটকের জন্য কৃত্রিম উপায়ে আলোকিত গীর্জা এবং সমাপ্তি সিকোয়েন্সে গীর্জার অন্ধকারের সঙ্গে বৈপরীত্যমূলক মহাভোজের ঝলমলে আলো।

## আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্রীয় সঙ্কেত প্রয়োগ

গোটা আইভান-ফিল্ম জুড়ে রয়েছে ধর্মীয় চিত্রকল্প। ছবিটির গীর্জায় সংঘটিত দৃশ্যগুলি মস্কোতে তোলা হয়নি বলে ফিল্মের গীর্জার সঙ্গে ক্রেমলিনের অ্যাসাম্‌শনের (Assumption) অভিষেক-গীর্জা উস্‌পেন্‌স্কি সোবোর (Uspensky Sobor)-এর তুলনা আকর্ষণীয় হতে পারে। ফিল্মের গীর্জাটি

উস্‌পেন্‌স্কি সোবোর-এর চেয়ে অনেক বড় এবং প্রাচীর চিত্রগুলি সবই আইজেনস্টাইনের নিজের আঁকা। গীর্জার সমস্ত প্রাচীর-চিত্রগুলির মধ্যে সবচেয়ে তাৎপর্যপূর্ণ এবং সবচেয়ে আইজেনস্টাইনীয় যেটি, সেটি হল 'শেষ বিচার' চিত্রটি, যেখানে দেখা যায় 'স্বর্গের জার' ন্যায়নিষ্ঠ মানুষকে নিজের কাছে টেনে নিচ্ছেন আর দুষ্টজনকে নরকের আগুনে ছুঁড়ে ফেলছেন। স্বর্গের জারের হাতে রয়েছে এক অগ্নিময় অসি এবং তুলাদণ্ড।

'সুবর্ণ কক্ষে' ( Hall of Gold ) যেখানে বিবাহের ভোজোৎসব হয়, সেখানে জারের সিংহাসনের পিছনে ( মহাবিশ্বের রাজ্য ) খ্রীষ্ট প্যান্টোক্রাটোর ( Christ Pantocrator )-এর এক বিশাল প্রাচীর-চিত্র আছে। সম্পূর্ণ প্রাচীর-চিত্রটি বারকয়েক কিছুক্ষণের জন্য দেখা যায়, বিশেষত যখন ইউফ্রোসিন নববিবাহিতদের 'আশীর্বাদ করে'। কিন্তু অধিকাংশ সময়েই দেখা গেছে ক্যামেরা এবং দেয়ালের মধ্যে ধনুকাকৃতি খিলানের মত যীশুখ্রীষ্টের পদযুগল।[২৮]

'অ্যাপোক্যালিপ্‌স্' থেকে 'এঞ্জেল অব র‍্যাথ'-এর প্রসঙ্গোল্লেখ করা হয়েছে,[২৯] কিন্তু তাঁকে যেন আইজেনস্টাইনেরই সৃষ্টি বলে মনে হয় কারণ অ্যাপোক্যালিপ্‌সে তাঁকে ওইভাবে দেখা যায় না। অবশ্য এরকম কোন দেবদূত কোন আঁকা ছবিতে হয়তো আইজেনস্টাইনের চোখে পড়ে থাকবে।

"এটা হতেই পারে যে, ( সম্ভবত আইজেনস্টাইন উদ্ভাবিত ) এই আঁকা ছবিটি ১৯৪১ সালে চিলিতে মেক্সিকোর শিল্পী সিকেরিওস ( Siquerios )-এর আঁকা একটি পাটাতন ও একটি দেয়ালবিস্তৃত এক প্রাচীর-চিত্র থেকে প্রভাবিত হয়েছিল। সিকেরিওস আইজেনস্টাইনকে তাঁর কাজের ছবি পাঠিয়ে থাকতে পারেন কারণ সিকেরিওস সে-সময় আইজেনস্টাইন থেকে পাওয়া কিছু ধ্যান-ধারণা ব্যবহার করেছিলেন।"[৩০]

'কে ভিভা মেক্সিকো!' ( Que Viva Mexico! )[৩১] ছবিতে লোকজন কাঁধে করে শবাধার বয়ে নিয়ে যাচ্ছে এই সিকোয়েন্সটির সংগঠনে আইজেনস্টাইন সিকেরিওসের একটি প্রাচীর-চিত্র থেকে অনুপ্রেরণা পেয়েছেন। ঐ দেবদূত রুশ বাইজান্টীয় লোককাহিনীতেও থাকতে পারে! অনেকটা "স্বর্গের জারের" মতই দেবদূতটির হাতেও এক অগ্নিময় অসি এবং তুলাদণ্ড; এ থেকে দেখা যায় যে, দুটি মূর্তিই একই ধাঁচে ভাবা হয়েছে। দেবদূতের মাথায় অগ্নিশিখাময় মুকুট[৩২], তিনি প্রায়ই তাঁর পায়ে 'মহাবিশ্ব দলন করছেন' বলে কথিত আছে। যে ভাবে এই দেবদূতকে আঁকা হয়েছে সেটিই কৌতূহলোদ্দীপক ব্যাপার: যেখানে

শ্রোতৃকক্ষের ছাদ জুড়ে থাকে তার সম্পূর্ণ অবয়ব সেখানে জারের সিংহাসন থেকে তার মাথা দেখা যায় সম্পূর্ণ উল্টোভাবে নিচের দিকে, আর দেবদূতের দলনকারী পদযুগল আঁকা হয়েছে সিংহাসনের পিছনের দেয়ালে। এই পদযুগল বস্তুত দলনকারী অবস্থায় নয়, বরং ঝুলন্ত অবস্থায় থাকে জারের মাথার উপর। আইজেনস্টাইন যে ঐ দেবদূতের মধ্যে অ্যাপোক্যালিপ্‌সের একটি চরিত্রকে দেখতে পেয়েছেন তা তাৎপর্যপূর্ণ: এর ফলে ঐ দেবদূত হয়ে উঠেছেন আরো রহস্যময় এবং আতঙ্কজনক এক ব্যক্তি।[৩৩]

দ্বিতীয় পর্বের শেষে ভোজনোৎসব অনুষ্ঠিত হয় এক 'হলঘরে'। এর ছাদ জুড়ে রয়েছে এক চিত্র যা আইজেনস্টাইন সনাক্ত করেছেন 'চল্লিশ শহীদ' ('The Forty Martyrs') হিসেবে (এই প্রাচীর-চিত্রের আইজেনস্টাইন-কৃত একটি স্কেচে রুশ ভাষায় এই কথাগুলি আছে)। শহীদরা ঘিরে রয়েছে একটি মূর্তিকে যিনি স্পষ্টতই যীশুখ্রীষ্ট, কিন্তু এই প্রাচীর-চিত্র প্রসঙ্গে ফিল্মে বা চিত্রনাট্যে কোথাও যীশুখ্রীষ্টের উল্লেখ নেই। খ্রীষ্টের দুই হাত প্রসারিত, আর তাঁর পা ঢেকে আছে এক টুকরো মেঘে।

এটা স্পষ্ট যে, অ্যাকশনের স্বাভাবিক পটভূমি হিসেবে আইজেনস্টাইনের প্রয়োজন হয়েছিল আইকন এবং ধর্মীয় চিত্রকল্প। আইভানকে মহাশূন্যে কোথাও চিহ্নিত করা দরকার ছিল। কাজেই আইভান কাহিনীর দৃশ্যাংশেই রয়েছে এই পবিত্র চিত্রকল্পতা। এর প্রায় ডকুমেণ্টারি মূল্য আছে। এবং চতুর্থ আইভানের সমসাময়িক চিত্রকলা ও ভাস্কর্যের সঙ্গে ফিল্মটির কোন কোন সেটের তুলনা করলে আইভানের জীবনের সাজসজ্জা হুবহু অনুসৃজনে আইজেনস্টাইন যে কতটা যত্নবান ছিলেন তা দেখে মুগ্ধ হতে হয়। আইজেনস্টাইনের কিছু কিছু স্কেচের সঙ্গে আছে সেইসব মূল চিত্রগুলি যা থেকে আইজেনস্টাইন অনুপ্রেরণা পেয়েছিলেন।

আইভান-চিত্রটির তাৎপর্যের বহুবিধ স্তরে প্রাচীর-চিত্র বা মূর্তি যেকোন চিত্রকল্পেরই অবশ্য নিজস্ব ভূমিকা আছে। এবং যেহেতু আইজেনস্টাইন সেসবগুলিই সৃষ্টি করেছেন আমরা নিশ্চিন্তে ধরে নিতে পারি যে, তিনি সেগুলিতে জটিল অর্থ আরোপ করেছেন। প্রথমত, চিত্রকল্পগুলি শুধুমাত্র আইভানের বাহ্যিক পরিবেশই নয়, সেগুলি তার আভ্যন্তরীণ অবস্থার বাহ্যিক প্রকাশ। এগুলি আইভানের আত্মার প্রক্ষেপণ, সেজন্যই চিত্রনাট্যে প্রায়শই উল্লেখ আছে যে, চিত্রকল্পের চরিত্রগুলি নাটকের উপর, ফিল্মের প্রধান চরিত্র-

গুলির উপর নজর দেবে। চিত্রকল্প ও প্রধান চরিত্রগুলির মধ্যে সম্পর্ক দৃশ্যত প্রতিষ্ঠিত হয় দেয়ালে চরিত্রগুলির ছায়াপাত করে, বিশেষত আইভানের ছায়ার ক্ষেত্রে একথা সত্যি, শেষের মহাভোজের সিকোয়েন্সেও কিন্তু লো-অ্যাংগ্‌ল ক্যামেরায় চিত্রকল্পগুলির পটভূমিতে প্রধান চরিত্রগুলিকে দেখান হয়। এভাবে ফেদ্‌কা ( Fedka ) এবং ওপ্‌রিচ্‌নিকিকে খিলানের 'শহীদদের' মধ্য থেকে উঠে আসছে বলে মনে হয়, এবং যীশুখ্রীষ্টকে দেখা যায় ভ্লাদিমির এবং স্বয়ং আইভানের পটভূমিতে।

কিন্তু আইজেনস্টাইন তাঁর ফিল্মে শুধুমাত্র আইকন-ই ব্যবহার করেননি, তিনি তাঁর অভিনেতাদের দিয়ে এমন এক স্টাইলে অভিনয় করিয়েছেন যে, তারা আইকনের চেহারার সঙ্গে অঙ্গীভূত হয়ে যান। এভাবে ফিল্মটি একধরনের বারোয়ারি প্রার্থনানুষ্ঠানের মাধ্যমে হয়ে ওঠে এক অ্যানিমেটেড আইকন। তাছাড়া আইজেনস্টাইন তাঁর ছবির আইকনগত গুণ সম্বন্ধে ভালরকম ওয়াকিবহাল ছিলেন। তিনি লিখেছিলেন,

"ফ্রেমের মধ্যে মূর্ত্তির মতন
জার বাঁধা পড়েছেন সোনালি পোষাকের মধ্যে।"

ঠিক এভাবেই পর্দায় আইভানের আবির্ভাব। চিত্রনাট্যে আইকনতত্ত্বের আরেকটি উল্লেখ পাওয়া যায় যখন পিটার আইভানের কাছে স্বীকার করে :

"হত্যার সেই দলিল কোন একজনের নয় তিনজনের কর্ম কারণ ঈশ্বরের মাতৃমূর্ত্তি যেমন প্রায়ই একটি triptych,
হত্যাতেও তেমনটি হয়েছিল—
তিনটি হাতের ত্র্যহস্পর্শ ঘটেছিল…"।

আইভান-ফিল্মটি উন্মোচিত হতে থাকে এক আইকনোস্টাসিস (iconostasis)-এর মত। আইকনোস্টাসিস গঠিত হয় কতগুলি আলাদা আলাদা আইকন নিয়ে, যেগুলি নিয়ে আবার হয় কতগুলি অনুকাহিনী। কিন্তু এই আইকনগুলি দৃশ্যগত তথা বিষয়বস্তুগত বিচারে সাজিয়ে ফেলা হয় এক অখণ্ডতায় যার আছে এক অন্তর্নিহিত গতি। তথাপি প্রতিটি আইকন তার নিজস্ব গুণাবলী বজায় রাখে। সেজন্যেও আইজেনস্টাইন তাঁর ছবিতে এক বিরল শৈল্পিক নিখুঁতি-পনায় বিভিন্ন অংশ নিয়ে সৃষ্টি করেছেন বৃহৎ সব প্যানেল বা এপিসোড। এই বিশাল 'অঁসম্‌ব্‌ল্‌' ( ensemble )-এ প্রতিটি খণ্ডাংশ বজায় রাখে তার নিজস্ব চিত্রানুগ বিচলন যা সৃষ্টি হয়েছে প্রধানত V বা X আকৃতি দিয়ে (পরস্পরচ্ছেদী

কর্ণের মতন ) এবং

"পরস্পরকে শক্ত করে চেপে ধরা ভারী ভারী তোরণ
যেন মারাত্মক শত্রুসব
পাথরের মত আলিঙ্গনে
জমে গেছে চিরতরে।"

তাছাড়া আইভানের ধ্বংস হয়ে যাওয়ার যন্ত্রণাবিদ্ধ অনুভূতি উদ্রেকের এক বিপুল ক্ষমতা ছিল ঐ চিত্রানুগ বিচলনের।

একথা মনে রাখা দরকার যে, একটা আইকন কোন মানুষের নিছক প্রতিবিম্ব নয়। গোঁড়া খ্রীষ্টানদের বিশ্বাস যে, আইকনের মাধ্যমে উপস্থাপিত ব্যক্তি রহস্যজনকভাবে উপস্থিত থাকে। কাজেই আইকন হল এক রহস্যজনক উপস্থিতির বাস্তবায়িত আবির্ভাব। যথাযথভাবে বললে, এ হল উপস্থিতির এক ধরনবিশেষ। "বাইজান্টীয় শিল্পীরা অতিপ্রাকৃত জগৎ সম্বন্ধে তাদের সচেতনতা এমনভাবে গীর্জার গম্বুজে ও দেয়ালে মোজেক বা প্রাচীরচিত্রে যীশুখ্রীষ্ট এবং তাঁর স্বর্গীয় পরম্পরার মাধ্যমে উপস্থাপিত করত যে মনে হত, নিচের ইমারতের গায়ে অতিথিসেবক বিশ্বাসীজনের সঙ্গে উপস্থিত রয়েছেন।"[৩৪] আইজেনস্টাইনের ছবিতে হুবহু এই ব্যাপারটিই ঘটে। কারণ অতিপ্রাকৃত জগৎ সম্বন্ধে বাইজান্টীয় বিশ্বাসের অংশীদার কেউ না হলেও আইজেন-স্টাইনের আইকন, চিত্রকল্প, ম্যুরাল, ফ্রেস্কো প্রভৃতির নিয়ত ব্যবহারের জন্য অন্যজগতের মানুষের অস্তিত্বের অনুভূতি সে এড়িয়ে যেতে পারে না। দৃষ্টান্ত-স্বরূপ, দ্বিতীয় পর্বে যীশুখ্রীষ্ট সদাবিরাজমান। তাঁর সজাগ দৃষ্টি[৩৫] তাঁকে ফিল্মের চরিত্রগুলির এত কাছাকাছি নিয়ে আসে যে শেষ পর্যন্ত ধারণা হয় তিনিও আইভানের জীবনে হস্তক্ষেপকারী একটি চরিত্র।

জেম্‌স এইচ বেলিংটন (James H. Bellington) তাঁর 'দি আইকন অ্যাণ্ড দি এক্স্' নামক "রুশ সংস্কৃতির ব্যাখ্যানমূলক ইতিহাসে" দেখিয়েছেন আইকনের গুরুত্ব, শুধুমাত্র ধর্মবিশ্বাসের আধার হিসেবেই নয়, বরং রুশ সংস্কৃতিতে প্রজনন-প্রতীক হিসেবেও।

"মস্কোর সংস্কৃতিতে আইকনের গুরুত্ব বাড়িয়ে দেখা কঠিন। প্রতিটি আইকন মানুষকে স্মরণ করিয়ে দেয় মানুষের কাজকর্মে ঈশ্বরের অবিরত উপস্থিতি। পড়তে বা ভাবতে পারে না যারা তারাও এর সত্যতা উপলব্ধি করতে পারবে। এতে চিন্তার খোরাক নেই, কিন্তু রয়েছে অন্যথায় দুর্দশা আর

হতাশায় নিমজ্জিত হত যেসব মানুষ তাদের জন্য লেখা ইতিহাসে ঈশ্বরের ক্ষমতার আশ্বাসের দৃষ্টান্ত।

এই ছবির সাগরের মধ্যে ভাবনা স্ফটিক হয়ে যায় চিত্রকল্পে, আইডিয়াতে নয়; এবং প্রাচীন রাশিয়ায় যে 'রাজনৈতিক তত্ত্ব' গড়ে উঠেছিল তা এই বিশ্বাস হিসেবে সুবর্ণিত আছে যে, জার যেন এই স্বর্গতুল্য পৃথ্বীর জীবন্ত আইকন"[৩৬]।

স্তালিন আমলে জনগণকে শিক্ষিত করে তোলার উপায় হিসেবে এক নতুন আইকন তত্ত্ব প্রয়োগের সুনির্দিষ্ট প্রচেষ্টা চালানো হয়েছিল। রাজনৈতিক উদ্দেশ্যে দৃশ্যকলা বিষয়গুলি ( visual art ) এক ধর্মীয় প্রভাব মুক্তির প্রক্রিয়ার কবলে পড়েছিল। এটা লক্ষণীয় যে, নয়া-রাষ্ট্রতন্ত্রে আইজেনস্টাইনের প্রথম অবদান কিন্তু 'পোটেমকিন' নয়, প্রচারের জন্য পোস্টার।[৩৭] তাঁর শেষ কীর্তি 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-ও পোস্টারের সঙ্গে সাদৃশ্যবিহীন নয়।

বেলিংটন আরো লিখেছেন :

স্তালিনের প্রকাণ্ড সর্বত্রবিরাজমান স্ট্যাচুগুলিতে রাশিয়ায় সর্বশক্তিমানতার এক নতুন প্রতিমূর্তি দেখা গেছিল ; দেখা গেছিল বাইজান্টীয় প্যাণ্টোক্র্যাটোর-এর এক করাল প্রহসন। পুণ্যজ্ঞানের আদি গীর্জার প্রধান গম্বুজ থেকে স্বর্গীয় প্রতিমূর্তি নিচের দিকে তাকিয়ে থাকত রুশ সভ্যতার এই আদি কেন্দ্রগুলিতে ভোজের দিনে জমায়েত মানুষজনকে শুদ্ধিকরণের ক্ষমতা এবং স্বর্গের সমারোহের কিঞ্চিৎ অতীন্দ্রিয় পূর্বাভাস দেবার জন্য। সেরকম স্তালিন 'সংস্কৃতি ও বিশ্রামের উদ্যানের' মাধ্যমে সহাস্যে পুণ্যজ্ঞানের আশ্বাস এবং শুদ্ধিকরণের অধিকার দিতেন সেইসব মানুষকে যারা নয়া ভোজের দিনগুলিতে ধরণীর বুকে স্বর্গের পূর্বাস্বাদ গ্রহণের জন্য জমায়েত হত। মনস্তত্ত্বগতভাবে সন্তোষজনক বহুবৈশিষ্ট্যমণ্ডিত স্তালিনের এই আধা-ধর্মীয় অতিকল্প সহজে বাতিল করা চলে না।"[৩৮]

শুধুমাত্র আইকন নয়, প্রথাগত ভজনার সমস্ত ধরনগুলি একত্র করে সৃষ্টি হয়েছিল লেনিন-স্তালিন ধর্ম :

"আইকন, ধূপ এবং ঢং ঢং বেজেচলা ঘণ্টা সরে গিয়ে এসেছে লেনিনের লিথোগ্রাফ, সস্তার সুগন্ধি এবং গম্ গম্ করা মেশিন। সদাবিরাজমান প্রার্থনা এবং গোঁড়ামির ভজনার জন্য আহ্বান সরিয়ে দেওয়া হয়েছে সম্মোহক পরিসংখ্যান আর শ্রমের আবাহন ঘোষণাকারী অপরিহার্য রেডিও এবং লাউডস্পীকার দিয়ে। বিশ্বাসীজনের প্রার্থনা বা 'সকলের কাজ'-এর বদলে

এলো বিজ্ঞানসম্মত নাস্তিকদের সম্মিলিত গঠনকার্য। একদা রাশিয়ার রুক্ষ অভ্যন্তরে উপনিবেশকারী সৈন্যদের সঙ্গে যাজক ও মিশনারীদের পাঠিয়ে যে ভূমিকা পালন করা হত তা এখন পালন করল 'সাংস্কৃতিক বাহিনীর সৈন্যরা' যারা ন্যূনতম সময়ে অধিকতম মানুষকে সাম্যবাদ তথা যৌথ মালিকানার দিকে কারা টানতে পারে তা দেখতে গণমিছিল ছেড়ে গ্রামে গেছিল 'সাংস্কৃতিক রিলে রেসের' জন্য।

প্রাচীন রাশিয়ার পবিত্র বিদূষক তথা আত্মনিগ্রহকারীদের প্রেরণাদায়ী ভূমিকা নিয়েছিল 'লক্ষ্য অতিপূর্ণ করায়' যোগীর মত উৎসর্গীকৃত এবং উন্মাদনাগ্রস্ত 'সমাজতন্ত্রী শ্রমের নায়কেরা'। ঠিক যেমন আইভান দি টেরিব্‌ল তাঁর প্রিয় পবিত্র বিদূষককে মাহাত্ম্য দান করেছিলেন এবং তার নামে সেন্ট বাসিল-এর গীর্জা নির্মাণ করেছিলেন, স্তালিন তেমনি মাহাত্ম্য দান করেছিলেন এবং একটি জাতীয় স্মৃতিসৌধ নির্মাণ করেছিলেন জনৈক কয়লাখনি শ্রমিক নিকোলাস স্তাখানভ (Nicholas Stakhanov)কে নিয়ে যিনি এক বীরত্বপূর্ণ উন্মত্ততায় এক শিফ্‌টে ১০২ টন কয়লা কেটেছিলেন (যা তাঁর জন্য নির্দ্ধারিত পরিমাণের ১৪ গুণ)।"

বেলিংটন খুব স্বাভাবিক কারণেই আইজেনস্টাইন এবং পুদভকিন সম্বন্ধে 'চলচ্চিত্রীয় আইকন বিশারদ' এই শব্দাবলী ব্যবহার করেছিলেন।[৩৯] সোভিয়েত সাংস্কৃতিক বিপ্লবের পরিপ্রেক্ষিতে আইজেনস্টাইনের চলচ্চিত্রীয় আইকন তত্ত্বের তাৎপর্য পাওয়া যায়।

আইকন বিশারদ আইজেনস্টাইন তাঁর পূর্বসূরী গ্রীক থেওফানেস (Theophanes) এবং অন্দ্রেই রুব্‌লেভ্ (Andrei Rublev)-এর বিশ্বাসের অংশীদার ছিলেন না। তবু তাঁদের মতই তাঁর ক্ষমতা ছিল অবাস্তব বাস্তবতাকে বুঝতে পারার, সেই সঙ্গে ছিল এমনভাবে তার বোধকে দৃশ্যত প্রকাশ করার গরজ এবং সাধ্য, যাতে তাঁর তৈরি চরিত্রগুলি মানবিক[৪০] হয়েও জীবনের সাধারণ গণ্ডী থেকে বিমূর্ত।

আইজেনস্টাইন সম্ভবত কখনই নিজেকে আরেক রুব্‌লেভ্ হিসেবে ভাবেননি, বরং এঞ্জিনীয়ার এবং চিত্রকর হিসেবে নিজেকে লেওনার্দো দা ভিন্‌সি (Leonardo da Vinci)-র সঙ্গে দলভুক্ত করেছেন। এবং তাঁর শেষ ফিল্ম করতে গিয়ে নিজেকে গভীরভাবে রুশ হিসেবে দেখিয়েছেন, যেমনটি তিনি করেছিলেন তাঁর আটাশ বছরের উত্তাপে তাঁর বিপ্লবের স্তোত্র

'পোটেমকিন' তৈরি করতে গিয়ে। পোটেমকিনের মধ্য দিয়ে আইজেনস্টাইন তাঁর দেশকে দিয়েছিলেন চলচ্চিত্র; 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এ তিনি রুশ চলচ্চিত্রকে অন্যতম শ্রেষ্ঠ রুশ শিল্প আইকনবিদ্যার সঙ্গে যুক্ত করে চলচ্চিত্রকে দিলেন রাশিয়ার অন্তঃকরণ।

অবশ্য 'আইভান দি টেরিব্‌ল' যখন নির্মিত হয়, তখন গোঁড়া মতাবলম্বী গীর্জা সরে গিয়ে এসেছে গোটা রাশিয়া জুড়ে প্রায় ৪০,০০০ সোভিয়েত সিনেমা-হল। যে বিশ্বাসীজনেরা আগে পবিত্র আইকনোস্ট্যাসিস-এর দিকে অপলক চেয়ে থাকত তারাই এখন সিনেমার পর্দার মুখোমুখি। সেই পর্দার উপর অস্থির আলোয় ভেসে উঠত আইজেনস্টাইনের আইকনোগ্রাফী। 'আইভান দি টেরিব্‌ল'-এর দুই পর্বে সাব্‌-টাইট্‌ল দেওয়া যেতে পারত: প্রথম পর্ব—"বিজয়ী আইকন," এবং দ্বিতীয় পর্ব—"বিজিত আইকন"। স্পষ্টতই, দ্বিতীয় পর্ব লেনিন-স্তালিন কথিত জনপ্রিয় শিল্পের অনুশাসন মেনে চলেনি, এবং বাতিল হয়েছিল।

তারকোভ্‌স্কি তাঁর 'অন্দ্রেই রুব্‌লেভ্‌' ছবিতে দেখিয়েছেন, সমকালীন দুজন আইকনবিশারদ তাঁদের নিজেদের কীর্তি নিয়ে আলোচনা করছেন। গ্রীক থেওফানেস তৈরি করেন ভয়ঙ্কর বিচারক ঈশ্বরের আইকন, কারণ তিনি বিশ্বাস করেন যে, বিশ্বাসীজনকে শেষ বিচারের কথা স্মরণ করিয়ে দেওয়া প্রয়োজন।

পক্ষান্তরে, রুব্‌লেভ্‌ ঘোষণা করেন, শেষ বিচারের ফ্রেস্কো তিনি আর আঁকতে পারবেন না। মানুষের এত দুর্ভোগ তিনি দেখেছেন যে, তাঁর স্থির বিশ্বাস জন্মেছে, সর্বোপরি মানুষ চায় সমবেদনা, চায় না শাস্তির শাসানি। তারকোভ্‌স্কি তাঁর ছবি শেষ করেন রুব্‌লেভ্‌-কৃত 'সমবেদনাশীল রক্ষকের' এক রঙীন[৪১] আইকন দেখিয়ে। আইজেনস্টাইনের ছবিতে, আইভান একমাত্র স্বর্গের জারকে জানেন এক ভয়ঙ্কর বিচারক হিসেবে। আইজেনস্টাইন স্বয়ং ছবিতে প্রভূত সমবেদনা দেখালেও ঈশ্বর সম্বন্ধে তাঁর ধারণা গ্রীক থেও-ফানেসের ঐতিহ্যের অন্তর্গত। এবং বস্তুতই, চতুর্থ আইভান সংক্রান্ত অধ্যায়ে দেখা গেছিল যে তিনি ঈশ্বরের বিচারের ভয় পেতেন।

আইজেনস্টাইন এবং তারকোভ্‌স্কির এই ধর্মীয় আইকন প্রয়োগ থেকে তাঁদের ছবির দর্শকদের এমন বিশ্বাস হওয়া উচিৎ নয় যে এই দুই চলচ্চিত্রীয় আইকন বিশারদ[৪২] প্রাচীন আইকন বিশারদদের ঈশ্বরতত্ত্বে বিশ্বাসী। বরং, উভয় চলচ্চিত্রকারই প্রাচীন আইকনগুলিকে দৃশ্য-আঙ্গিক ( visual form )

হিসেবে উপলব্ধি করেছিলেন যা গভীর অতীন্দ্রিয় অভিজ্ঞতার প্রতিমূর্ত্তি। 'সমবেদনাশীল রক্ষকের' আইকন দেখানর আগে তারকোভ্‌স্কি তাঁর ছবিতে 'ওল্ড টেস্টামেণ্ট ট্রিনিটি'-র আইকনও দেখিয়েছেন। তারকোভ্‌স্কির ক্ষেত্রে, ঐ আইকনে নিহিত অভিজ্ঞতা বোঝা যেতে পারে ঈশ্বরের কোন প্রসঙ্গ ছাড়াই বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্যের উপলব্ধি হিসেবে। তিনি বিশ্বাস করেন, ঈশ্বরে বিশ্বাসের সুবাদে রুব্‌লেভ্‌ ঐ অতীন্দ্রিয় অভিজ্ঞতা সৃষ্টি করেছিলেন। কিন্তু তারকোভ্‌স্কির কাছে অতীন্দ্রিয়তা স্বাভাবিক, এবং তা ধর্মীয় হওয়ার আদৌ প্রয়োজন নেই। একইভাবে 'সমবেদনাশীল রক্ষকের' আইকনটি তিনি দেখেছেন যীশুখ্রীষ্টের দৈবত্বের কোন প্রসঙ্গ ছাড়াই। তারকোভ্‌স্কির কাছে চিত্রকল্পটি হল মানবিক সমবেদনার এক গভীর উপলব্ধির প্রকাশ। আইজেনস্টাইন 'বেঝিন মীডো' এবং 'আইভান দি টেরিব্‌লে' একই রকমভাবে আইকন ব্যবহার করেছেন। আইভানের বিশ্বাস তিনি স্বীকার করলেও তা তিনি মানেন না।

'আইভান দি টেরিব্‌ল' ছবিতে আইভানের ধর্মীয় অভিজ্ঞতা বিশ্লেষণ করতে গিয়ে ছবিতে ব্যবহৃত বিশেষ আইকনগুলির তাৎপর্য আলোচনা করা হয়েছে, যেভাবে আইজেনস্টাইন 'হল অব গোল্ড' ( বিবাহ ভোজ )-এ এবং 'হল' ( হত্যার ভোজ )-এ যীশুখ্রীষ্টকে চিত্রিত করেছেন তা নিয়ে আরো টীকা দেওয়া যেতে পারে। আমি ইতিমধ্যেই সেই কৌতূহলোদ্দীপক ঘটনার কথা বলেছি যে, গ্রীক প্যাণ্টোক্র্যাটোর-এর রুশ সংস্করণ 'সিংহাসনে আসীন যীশুখ্রীষ্ট'-কে এমনভাবে দেখান হয়েছে যে শুধুমাত্র তাঁর চরণযুগল দেখা যায় আর তাঁর পেটের দিকটা ঢাকা থাকে মাঝের একটি তোরণ দিয়ে। এটি একটি পুনঃ-পৌনিক দৃশ্য যা নন্দনতত্ত্বের বিচারে সমর্থন করা যায় না। সাংস্কৃতিক প্রেক্ষিতে দেখলে খ্রীষ্টের এই বিচিত্র উপস্থাপনা এক নির্দিষ্ট তাৎপর্য লাভ করে।

রুশ আইকনোস্ট্যাসিসে, প্যাণ্টোক্র্যাটোর খ্রীষ্টের চিত্রকল্প, বহু শতাব্দী ব্যাপী বাইজান্টীয় গীর্জার গম্বুজ থেকে চেয়ে থাকা তার গ্রীক প্রতিরূপের তুলনায় কম চরম চেহারা নিয়েছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে এবং বিংশ শতাব্দীর গোড়ায় খ্রীষ্টের চিত্রানুগ উপস্থাপনা সমস্ত দৈব গুণাবলী রহিত হয়ে যায়।

"এইভাবে ১৮৯১ সালে নিকোলাস গে ( Nicholas Ge )-র ক্রুশবিদ্ধ হয়ে মৃত্যু হ'ল এক তমসাচ্ছন্ন খাটি মানবিক দৃশ্য। এই চিত্রটিতে দেখান হয়েছিল এক নিঃস্ব, বিধ্বস্ত যীশুকে যার আর সাধ্য নেই পুনরুত্থানের, সিংহাসনে

আসীন হওয়া তো দূরস্থান ; আর এই ছবি দেখে গে'র বন্ধু লেও তলস্তয়ের চোখে জল এসেছিল। এই যীশুর বাঁ দিকে ঈশ্বরের পৃথিবীর আসন্ন মহিমা-নির্দেশী আইকনানুগ জন দি ব্যাপ্‌টিস্ট আর নেই, আছে শুধু এক চোর যার সন্ত্রস্ত চাহনি এক নতুন, ঈশ্বরহীন পৃথিবীর আত্মকেন্দ্রিক কারুণ্যের ইঙ্গিত দেয়।"[৪৩]

১৮৯০ সালে মাইকেল ভ্রুবেল ( Michael Vrubel ) এঁকেছিলেন তাঁর ছবি 'দি ডিমন সীটেড' ( The Demon Seated ), এই পৃথিবীর রাজপুত্র ; সাবেকী 'সিংহাসনে আসীন খ্রীষ্ট'কে অর্থাৎ পরবর্তী জগতের রাজপুত্রকে যেন অপসারিত করছে।[৪৪]

আইজেনস্টাইন নিশ্চয়ই এসব চিত্র সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন। আর তা না থাকলেও তাঁর 'দি ফর্টি মারটিয়রস্‌' ( The Forty Martyrs ) খ্রীষ্টকে উপস্থাপিত করে সম্পূর্ণ মানবিক আদলে ; গে'র ক্রুশের উপর তিনি ঝুলছেন না, ঝুলছেন বাতাসে। তাঁকে আর কারুণ্যময় দেখাচ্ছে না, বরং হাস্যকর লাগছে। গে তাঁর নিজের বিচারে ঠিকই করেছিলেন। যীশুখ্রীষ্ট যেভাবে তার ক্রুশের উপর ছিলেন সেভাবেই গে তাঁকে এঁকেছিলেন। মহিমান্বিত যীশুকে তাঁর দৈব গুণাবলী থেকে বঞ্চিত করে—খ্রীষ্টীয় আইকনশাস্ত্রে সাধারণত এগুলি থাকে—আইজেনস্টাইন গে-কে ছাপিয়ে গেলেন, এবং ফলত খ্রীষ্টের এই চিত্রকল্প রাখা যেতে পারে 'অক্টোবর' চিত্রের বিখ্যাত 'দেবতাদের সিকোয়েন্সে'র সমান্তরালে, যেখানে আইজেনস্টাইন মননশীল মণ্টাজের এই ধারণা সঞ্চারিত করেন যে, ঈশ্বর সংক্রান্ত ধারণা হল শূন্য, ফাঁকা। এখানে তিনি একই উদ্দেশ্য পূর্ণ করেন একটি মাত্র চিত্রকল্পের মাধ্যমে।

অনুবাদ : নবীনানন্দ সেন

টীকা ও সূত্রোল্লেখ

১. Souriau, Etienne : La correspondance des arts, ১৯৪৭ ; পৃ. ৪৪-৭২।
২. ফরাসী ভাষায় শোজাল ( 'chosale' )।
৩. Agel, Henri and Ayfre, Amédée : Le cinéma et le sacré ; পৃ. ১৪৯-১৭৬।

# মানুষ : ব্যক্তি ও সমষ্টি এবং আইজেনস্টাইন

ধ্রুব গুপ্ত

## ॥ এক ॥

**'As always, the richest source of experience is man himself. The study of his behaviour, and particularly···of his methods of perceiving reality and of forming images of reality, will always be our determinant'.**

**S. M. Eisenstein**

বিরোধী সত্তার মধ্যে সংঘাতচেতনাকেই সের্গাই আইজেনস্টাইনের শিল্পভাবনা ও কর্মেরও প্রধান উৎস বলে স্বভাবতই মনে হবে। সে বিরোধ বস্তুতে বস্তুতে, বস্তুতে ও ভাবে, দৃশ্যে ও দৃশ্যে, দৃশ্যে ও শ্রাব্যে, গতির দিক পরিবর্তনে। এবং ইন্দ্রিয় ও বুদ্ধিগ্রাহ্য জগতের নির্বাচিত ছবি অর্থাৎ এক্ষেত্রে ক্যামেরাতে ধরা শটের সঙ্গে শটের। তাঁর বিখ্যাত মণ্টাজ তত্ত্ব যে মোটের ওপর এই নিরন্তর সংঘাতের চেতনা এবং সংঘাতভিত্তিক চিত্রভাষার থেরাপিউটিক রীতিতে প্রয়োগে দর্শকচিত্তেও সেই সংঘাত চেতনা জাগানোর উদ্দেশ্যের ফসল এ কথা সর্বজনবিদিত।

সার্বিক সংঘাতের বিস্তৃত জগৎকে একটি বিশেষ ক্ষেত্রে নিবদ্ধ রেখে তার চিত্রকর্মকে সে দিক থেকে দেখা যায় কিনা ভেবে দেখা যেতে পারে।

নিতান্তই 'truism'-এর উদাহরণ বলে বিবেচিত হতে পারে এই আশংকা সত্ত্বেও প্রথমেই বলে নেওয়া যাক—আর সকল চলচ্চিত্রকরদের মত আইজেন-স্টাইনেরও শিল্পকর্মের কেন্দ্রস্থলে রয়েছে মানুষ। কালবদ্ধ মানুষ। বড় শিল্পীর কাজের সর্বাত্মক পরিচয় নিতে গিয়ে দেখা যাবে—তারা মানুষের দ্বিবিধ সত্তাকে নিয়েই কাজ করেছেন—একা মানুষ ও যূথবদ্ধ মানুষ, ব্যক্তি ও সমষ্টি। আইজেনস্টাইনের ছবির ক্ষেত্রে, এবং তার তাত্ত্বিক আলোচনার ক্ষেত্রেও তার ব্যত্যয় নেই—তার ছবি সেদিক থেকে মহৎ উপন্যাস বা মহাকাব্যের লক্ষণাক্রান্ত।

জীবনে এবং শিল্পকর্মেও এই সমষ্টির পারস্পরিক সম্পর্ক বা বিন্যাস এক রকম হয়না, জীবনে অর্থে একজন মানুষের জীবনদর্শনে। শিল্পকর্মেও এদের

সংস্থান বিরোধী অথবা স্বচ্ছন্দ হতে পারে। বিরোধী বা অবিরোধী দুই ক্ষেত্রেই, একটা সার্বিক ক্যান্‌ভাসে তারা শেষ পর্যন্ত পরিপূরক হয়। আইজেন-স্টাইনের ছবিতে এদের বিন্যাসকে, তার অন্যান্য বিন্যাসের মত সংঘাতভিত্তিক বলা যেতে পারে একদিক থেকে।

সমষ্টিসত্তা ও ব্যক্তিসত্তার মধ্যে বিপরীত চেতনা আইজেনস্টাইনের প্রাথমিক পর্বে তাঁর চিন্তাকে প্রভাবিত করেছিল অনেকটা ঐতিহাসিক কারণেও। বিপ্লবোত্তর শিল্পাদর্শ অনুযায়ী তখন শিল্পকর্মে ব্যক্তিকে নগণ্য করে সমষ্টিকে প্রবলভাবে প্রতীয়মান করবার নির্দেশ ছিল যা পরে সোশ্যালিস্ট রিয়ালিজম আদর্শের অঙ্গীভূত হল। এই শিল্পাদর্শের তাড়না যে আইজেনস্টাইনকে আপাত-দৃষ্টিতে ব্যক্তিচরিত্র বিমুখ করেছিল তাঁর প্রথম পর্বের ছবিতে অর্থাৎ 'স্ট্রাইক', 'পোটেমকিন' ও 'অক্টোবর'-এ একথা বলা বোধহয় অসঙ্গত হবে না। থিয়েটর-এর চৌহদ্দিতে মানব সমষ্টিকে উপস্থাপিত তেমন ভাবে করা যাচ্ছে না বলেই ভগ্ন-রথের সারথি চলচ্চিত্র ক্ষেত্রে 'পতিত হলেন'[১]—একথা তিনি স্বয়ং কবুল করেছেন; অন্ততপক্ষে মেইয়েরহোল্‌ডের ব্যক্তিচরিত্রের প্রতি অমন গভীর শ্রদ্ধানিহিত ভালবাসা সত্ত্বেও, থিয়েটর থেকে সিনেমাতে চলে আসার সেটা একটা বড কারণ। এই সূত্রে তিনি সদম্ভে লিখছেন, 'We (সোভিয়েৎ চলচ্চিত্রকরেরা) brought collective and mass action onto the screen, in contrast to individualism and the "triangle" drama of the bourgeois cinema. Discarding the individualist conception of the bourgeois hero, our films of this period made an abrupt deviation—insisting on an understanding of the mass as hero.'[২] এর মধ্যে অত্যুক্তিটুকু এখানে আমাদের আলোচনার পক্ষে প্রাসঙ্গিক নয় (কেননা 'বুর্জোয়া' চলচ্চিত্রেও যে ভাবেই হোক ইতিমধ্যে 'mass'কে পর্দায় প্রতিষ্ঠা করা হয়ে গেছে, গ্রীফিথের 'বার্থ অফ এ নেশন' এবং 'ইন্‌টলারেন্‌সের' কথা আইজেনস্টাইন স্বয়ং বহুবার আলোচনা করেছেন; কিন্তু এই যে ব্যক্তিকে স্থানভ্রষ্ট করে সমষ্টিকে অভিষিক্ত করা—এর পেছনে দেশকালবদ্ধ ইডিওলজির বিশেষ প্রেরণা ছিল একথা বোঝা যাচ্ছে। 'বুর্জোয়া হিরো'র বদলে প্রোলে-টারিয়েট হিরোকে, ব্যক্তি হিসাবেও, ঐ পর্বের ছবিতেই যে তিনি প্রতিষ্ঠিত করেন 'পোটেমকিনে'র ভাকুলেন্‌চুক এবং 'অক্টোবরে'র লেনিনের মধ্যেই—সেটাও এখানে উল্লেখ করে রাখা যায়। অবশ্য সেই বিশিষ্ট শিল্পাদর্শ বা ইডিওলজির

প্রভাব থিয়েটরের ক্ষেত্রেও ছিল না তা নয়। সোভিয়েৎ সিনেমার সরকারী ইতিহাসের লেখকের মতে প্রোলেটকুল্ট থিয়েটরের একটি বিশিষ্ট আদর্শ ছিল, 'Collectivism, which rejected individual heroes in favour of the masses, the collective.'[৩] তবু বোঝা যাচ্ছে আইজেনস্টাইনের ধারণা অনুযায়ী 'Collective Mass'কে দৃশ্যমান করার জন্য সিনেমার পর্দার অসীমতার প্রয়োজন ছিল—থিয়েটরের সসীম আয়তনে তার মত করে ওডেসার মানবসমষ্টিকে দেখানো যেতনা।

কিন্তু ব্যক্তি ও সমষ্টির পারস্পরিক সম্পর্ক বিষয়ে আইজেনস্টাইনের মত মানুষের চেতনা শুধু তার দেশকালে গ্রাহ্য ইডিয়লজির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হবার কোন সম্ভাবনা ছিল না। সেটা যে হয়নি তা তাঁর বিভিন্ন লেখা থেকে, বিশেষ করে 'Immoral Memories' শিরোনামাতে প্রকাশিত আত্মজীবনী থেকে বোঝা যাচ্ছে। পঞ্চদশ বর্ষীয় বালক অবস্থায় আইজেনস্টাইন নিজের মধ্যে নেপোলিয়ন সুলভ 'egotism' (যাকে, কেরেন্‌স্কির সঙ্গে অন্বিত করে, ময়ূরের প্রতীক ব্যবহার করে ইন্‌টেলেকচুয়াল মণ্টাজের রীতিতে 'অক্টোবর' ছবিতে তিনি ব্যঙ্গ করেন) এবং ডেভিড কপারফিল্ডের মত আত্মকেন্দ্রিক চরিত্রের মালমশলায় তৈরি একটি ব্যক্তির পূর্বাভাস লক্ষ্য করেন।[৪] তাঁর বিক্ষুব্ধ পারিবারিক জীবন তাঁর ব্যক্তিচেতনাকে প্রখর করেছিল—পিতামাতার বিবাহ-বিচ্ছেদ, একাকিত্ব, তাঁকে প্রবলভাবে আলোড়িত করেছিল, পিতার অত্যাচারী ব্যবহার তাঁর মনে যে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে, তাকে তিনি পরে ব্যক্তিগত বিক্ষোভ থেকে সার্বিক সমাজচেতনার স্তরে কি ভাবে উন্নীত করেন তা তাঁর জবানীতেই শোনা যাক্—'The seeds of social protest were planted in me not by the misfortunes of social injustice, of material deprivation ...but directly and wholly from the master symbol of social tyranny, the father's tyranny in a family, the survival of the clan chief's tyranny in primitive society.'[৫] পিতার অত্যাচারে সামাজিক অত্যাচারকে 'macrocosm within a microcosm' মত করে দেখার মধ্যে আইজেনস্টাইনের চিন্তনের স্বকীয়তার ছাপ রয়েছে, কিন্তু নিজের পরবর্তী বিশ্বাসের বা কর্মের এমন বুর্জোয়া সাইকলজি সমর্থিত ব্যাখ্যা এখানে আমাদের সামনে আইজেনস্টাইনের ব্যক্তিচেতনার ওপর বিশেষ আলোকপাত করছে—এমন মানুষের পক্ষে ব্যক্তিচরিত্রের জটিলতাকে অগ্রাহ্য করা সম্ভব হতনা,

হয়নি। তাই তিনি বার্দেশ্‌ ও ব্রাসিলাখ্‌ (Bardiche, Brasillach—Histoire du Cinema'র লেখকদ্বয়, ১৯৩৫)-এর মন্তব্যে প্রীত হন—যেখানে তাঁর শিল্পকর্মকে 'powerful expression of sensualism combined with the most abstract abstractionism' বলে চিহ্নিত করা হয়েছিল। এই কারণেই দেখা যায়, তাঁর 'আলেকজাণ্ডার নেভস্কি' ছবিতে নোভ্‌গোরোদ সেতুর ওপরে দাঁড়িয়ে ভাস্কা হঠাৎ আসন্ন মৃত্যুসম্ভাবনার পটেই বলে ওঠে "কী সুন্দর"! তৎক্ষণাৎ তার গালে চড় কসায় বীরাঙ্গনা ভাসিলিসা। ভাস্কা তার ব্যক্তিগত অনুভব ঐ মুহূর্তেও ভোলেনা—এদিকে বীরাঙ্গনা ভাসিলিসা একটি প্রতীকী চরিত্র—typage—abstraction—যে typage রচনার শিক্ষানবিশী তাঁর প্রলেটকুল্টের মঞ্চেই হয়েছিল। কিন্তু টাইপেজ করতে গিয়েও তার মধ্যে সূক্ষ্ম মনস্তত্ত্ব এসে পড়ে,—তা ইভান থেকে পরে দেখানোর চেষ্টা করা যাবে। সেখানেই, আইজেনস্টাইনের নিজের ভাষাতেই—শিল্প-রচনায় তাঁর নিজস্ব 'Peculiar path and style'-এর পরিচয়। এই আলোতে তাঁর ছবিতে, তাঁর ভাষায় 'the mass as a prestage of the individual' কথাটিও বিশেষ অর্থ পায়। এই peculiarity-র দুটো সূত্রসন্ধান আমরা পাচ্ছি—এক—তার বিক্ষুব্ধ ব্যক্তিগত জীবন, নিজের কুরূপ বিষয়ে তীব্র আত্মচেতনা—যা বক্রভাবে প্রকাশ পায় তাঁর 'গ্রোটেস্ক স্কেচে' আত্মপ্রতিকৃতিতে, মেইয়ের-হোল্‌ডের মধ্যে alter ego খুঁজে পাওয়া—তার মধ্যেই তাঁর অত্যাচারী জৈবিক পিতার বিকল্পকে খুঁজে পাওয়া এবং স্বভাবতই এমন একজন মানুষের মৃত্যুতে তীব্র শোক, নিজের আত্মহনন চিন্তা ইত্যাদি; অন্যদিকে বিপ্লবোত্তর বিক্ষুব্ধ সামাজিক রাজনীতিক পরিবেশের অভিঘাতে প্রস্তুত এক বিশেষ শিল্পাদর্শ যার রেভলিউশনারি রোমান্টিসিজম্‌ পরে ত্রিশ দশকে 'socialist realism'-এর চেহারা নেয়।

॥ দুই ॥

'স্ট্রাইক', 'পোটেমকিন', 'অক্টোবরে' গোর্কির সেই 'বৈপ্লবিক রোমান্টি-সিজমে'র আদর্শকে, তাঁর 'mass as prestage of individual' এর আদর্শকে রূপ দিচ্ছেন, সেখানে ভাকুলেন্‌চুক ব্যক্তি হিসেবে প্রতিষ্ঠিত হলেও তার ব্যক্তিত্বের কোন মনস্তাত্বিক ট্রিটমেণ্ট নেই—যেটা তখনকার শিল্পাদর্শে ছিল বর্জনীয়, অন্তত তত্ত্বগতভাবে। তাই মোটের ওপর সে পর্বের ছবিতে প্রতিষ্ঠিত ব্যক্তিপ্রতিমা একটা বড় ক্যানভাসে আঁকা সমষ্টির অঙ্গস্বরূপ ডিটেল মাত্র

বলে মনে হতে পারে। যেমন ধরা যাক—হোজপাইপ দিয়ে ধর্মঘটীদের বিব্রত করার ( স্ট্রাইক ) সমষ্টিগত ছবির মধ্যে হঠাৎ ঘোড়ার দলের মাঝখানে বাচ্চা শিশুটি। এ ডিটেল রচনা পদ্ধতি যেন তাঁর অতিপ্রিয় ছবি লেওনার্দো দা ভিঞ্চির 'দ্য ডেলুজ'কে নিবিড় ভাবে অধ্যয়ন করে। ব্যক্তিকে বা ব্যক্তিরও শারীরিক অংশকে ক্লোজ-আপে ডিটেল হিসাবে ধরার মধ্যে তার সিনেকৃডকি-তত্ত্বও রূপ পাচ্ছে, অংশ ( ব্যক্তি ) দিয়ে সমগ্রকে ( সমাজ ) চিহ্নিত করার চেষ্টায়। মনে রাখতে হবে একাজ অর্থাৎ অংশ দিয়ে সমগ্রের দ্যোতনা সমাজবাদ সম্পর্ক বিরহিতভাবেই গ্রীফিথই করেন তাঁর ক্লোজ-আপগুলোতে —তাঁর প্রতি সশ্রদ্ধ আইজেনস্টাইন তাকে তাঁর নিজস্ব আদর্শানুযায়ী প্রয়োগ করেন। মণ্টাজভাবনায় সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন শিল্পী দৃশ্যগত ভাবেও ব্যক্তি ও সমষ্টিকে একটি সিকোয়েন্সের একটি মাত্র অংশে কিভাবে পরস্পরের বিরোধে ন্যস্ত করেন তার একটি চমৎকার নিদর্শনের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে 'পোটেমকিন' থেকে। 'ওডেসা সিঁড়ি' পর্বে পর পর কয়েকটি ক্ষণস্থায়ী শট সঙ্গীতের মত হিসেব করা ছন্দে এই ভাবে সন্নিবিষ্ট হয়—

১। একটি বৃদ্ধ ইহুদী ২। চলমান পা ৩। গুলি চলে ৪। দেয়ালের সন্নিকট জনসমষ্টি পড়ে যায় ৫। মা একা ফ্রেমে ৬। জনস্রোত ৭। একটি ফ্রেমেই উপরে সৈন্যের সারি উল্টোমুখে তাদের বিপরীতে একা মা উঠছেন ৮। মিড শট মা নিহত পুত্র কোলে একা ক্যামেরার দিকে উঠে আসেন। ৯। মায়ের আকুল আবেদন ১০। আহত সমষ্টির ভেতর থেকে একক পোল্‌টাভ্‌ট্‌সেভা বেরিয়ে আসে ১১। পোল্‌টাভ্‌ট্‌সেভার ক্লোজ শট······এই ভাবে unique ও neutral শটের সন্নিবেশে যে নীরব অর্কেস্ট্রাটি তৈরি হয় তাতে মণ্টাজের তত্ত্ব অনুযায়ী বৈপরীত্য রেখেই ব্যক্তি ও সমষ্টি পরিপূরক হয়েছে; শিল্পীর ঝোঁক সমষ্টিগত সত্যের দিকে, ব্যক্তিচিত্রগুলি তার ডিটেল স্বরূপ। এ রীতিতে ব্যক্তিকে সমষ্টির সামগ্রিকতার ডিটেল হিসেবে ব্যবহার করাকে চরম অবস্থায় নিয়ে গেছেন শিল্পী 'অক্টোবর'-এ, যদিও সেখানে ব্রীজ থেকে খসে পড়া মৃত মেয়েটির ক্ষণিক ব্যক্তিচিত্র 'স্ট্রাইকে'র শিশুটির মত স্থির হয়ে আঁকা পড়ে মনে। আর বিপ্লবের প্রতীকী ব্যক্তিসত্তা হিসেবে লেনিনের উপস্থিতি তো আছেই—ইচ্ছে করলেই আইজেনস্টাইন এখানে পূর্বতন ডকুমেণ্টরি থেকে ফুটেজ ব্যবহার করতে পারতেন, কিন্তু তা না করে তিনি লেনিনকে অভিনেতার মাধ্যমেই প্রস্তুত করেন কেরেন্‌স্কির মত; কেরেনস্কি অবশ্য নিতান্তই ক্যারিকেচারে পর্যবসিত।

পুদভকিন সম্পূর্ণ ভাবে মন্টাজরীতির শিল্পী না হলেও তাঁর লেখাপত্রে এডিটিংকে বিশেষ মূল্যবান বলে অভিমত প্রকাশ করেন, এবং ব্যক্তিচরিত্র চিত্রণে 'psychological approach'-এর বিরোধিতা করেন তত্ত্বগতভাবে। সম্পাদনার গুরুত্ব বোঝাতে গিয়ে তিনি বলেন 'মাদার' ছবিতে পাভেলের মুক্তিসম্ভাবনা শোনার পর তার প্রতিক্রিয়াকে সরাসরি অভিনয়ের দ্বারা না দেখিয়ে প্রাকৃতিক দৃশ্যের রূপকল্পের মধ্য দিয়ে আনন্দকে দৃশ্যমান করা—এই হল সিনেমার বিশেষ ধর্ম। বেশ কথা—কিন্তু একে non-psychological approach বলার বিশেষ তাৎপর্য আছে কিনা ভেবে দেখবার মত। সত্যজিৎ রায়ের 'পথের পাঁচালী' ছবিতে বহুকাল পরে হরিহরের চিঠি পেয়ে আশ্বস্ত হবার প্রতিক্রিয়াকে প্রায় অনুরূপভাবে প্রকৃতির সৌন্দর্যের রূপকল্পে ধরা হয়েছে। সর্বজয়ার বা পাভেলের মনের আনন্দকে রূপকাশ্রয়ী করার এই রীতির সঙ্গে কাব্যে, আমরা খুবই পরিচিত। একে বুর্জোয়া মনস্তাত্ত্বিক এ্যাপ্রোচ বলব না এপিক এ্যাপ্রোচ বলব সে তর্ক বাদ দিয়ে এটুকু অবশ্যই বলা চলে যে, ঐ দুই ক্ষেত্রেই দুজন ব্যক্তিকে পূর্ণাঙ্গ ব্যক্তি চরিত্র হিসেবে শিল্পীদ্বয় মূল্য দিচ্ছেন, বিভূতিভূষণ ও গোর্কি যেমন দিয়েছেন তাঁদের উপন্যাসে। পুদভকিনের অন্যান্য মন্তব্যে ব্যক্তিচরিত্রের অখণ্ড রূপায়ণের প্রতি মনোযোগের পরিচয় রয়েছে ঐ গ্রন্থেই। যথা—'The film actor must be truthful, sincere, and in his striving for realism of the image, natural'. এক জায়গায় ফিল্ম অভিনেতার রূপসৃষ্টির কাজকে 'analogous to that of the stage image' বলা আছে। তত্ত্ব যাই হোক, গোড়া থেকেই, অর্থাৎ আলোচ্য পর্বেও পুদভকিন তাঁর ছবিতে যে ভাবে অখণ্ড ন্যাচারাল ব্যক্তিচরিত্র সৃষ্টি করেছেন—সেটা মোটের ওপর সে সময়কার আইজেনস্টাইনের ভাবনা ও কর্মের কিঞ্চিৎ পরিপন্থী ছিল—একথা বলা বোধ হয় অযৌক্তিক হবেনা। 'অক্টোবরে' 'ইন্টেলেকচুয়াল সিনেমা'কে তুঙ্গে তোলবার জন্য, টাইপেজ সৃষ্টির খাতিরে, subjective viewpoint-কে সম্পূর্ণ বাতিল করার জন্য তিনি দুটো জিনিস সম্পূর্ণ বাদ দেন। ১। 'উইন্টার প্যালেস'-এ আক্রমণের আগে ও পরে জীবনের বৈপরীত্যকে একজন অফিসারের দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা ২। বিপ্লবের সঙ্গে সম্পূর্ণ সম্পর্ক বিরহিত একটি ব্যক্তি চরিত্র যে জনস্রোতের ধাক্কায় প্রাসাদে ঢুকে পড়ে চারদিক দেখে। ব্যক্তিসত্তাকে সমষ্টিসত্তার কাছে খাটো করার তাগিদে আইজেনস্টাইন 'অক্টোবরে' এই এক রৈখিকতাকে প্রশ্রয় দেন।

## ॥ তিন ॥

নানাভাবেই গণ্ডগোল বাধে, অথবা বলা যায় পরিকল্পিত ভাবে ব্যক্তি-স্বরূপকে খাটো করার ব্যাপারটি হোঁচট খায় 'General Line'-এ এসে। সেখানেও উদ্দেশ্য একটি—collective farming-এর আদর্শ প্রতিষ্ঠা করতে হবে। উদ্দেশ্য সাধিত হল বটে কিন্তু ঠিক অক্টোবরের বিপ্লবের জয়গান যেভাবে করা হয়েছে সেভাবে নয়। এখানে গোটা গোটা ব্যক্তি চরিত্রের 'psychological tension'কে অনেক বেশি প্রশ্রয় দেওয়া হচ্ছে—সেটা শুধু একটা mass anxiety-র ব্যাপার হয়ে থাকছে না। মেশিন থেকে ক্রীম বেরোবে কিনা গ্রামবাসীর এই উদ্বেগকে ভেঙ্গে ভেঙ্গে এক একটি ব্যক্তির মুখে চিত্রিত করা যে ভাবে হল ('Will the milk thicken or no? Trickery? Wealth'), যে ভাবে 'psychological process of mingled faith and doubt'[৯]-কে দৃশ্যমান করা হল তাকে শুধু ডিটেলের সমাবেশ আর ঠিক বলা যাচ্ছে না। যে মহিলা কৃষক গোষ্ঠী থেকে স্পষ্ট রিলিফ হয়ে বেরিয়ে আসেন তিনিও আর শুধু typage নন, প্রতিভূ হয়েও একজন গোটা মানুষ।

প্রকৃতপক্ষে বুর্জোয়া সাহিত্য চিত্রকলা অধ্যয়ন করে আইজেনস্টাইন বহুকাল থেকেই কি করে ব্যক্তিচরিত্রের ভেতরকার মানসিক টানাপোড়েনকে দৃশ্যমান করা যায় মনে মনে তার অনুশীলন করেন। সেখানে object-কেও ডিটেল হিসাবে ব্যবহার করা যায় ব্যক্তির মনের প্রতিক্রিয়া চিত্রণের জন্য তা তিনি 'আনা কারেনিনা' উপন্যাস থেকে উদ্ধৃতি সহকারে বোঝান—'When Vronsky looked at his watch on the Karenins' verandah he was so agitated and so preoccupied that he saw the hands and the face of the watch without realizing the time'. এটা যে আনার অন্তঃসত্ত্বা হবার সংবাদ হঠাৎ শ্রবণে ভ্রন্স্কির প্রতিক্রিয়া সে কথাই উল্লেখ করছেন আইজেনস্টাইন—যিনি এ ভাবেই সাহিত্য থেকেও পাঠ গ্রহণ করেছেন সর্বদা।[১০] এক্ষেত্রে আরেকটি কথাও তাঁর দৃষ্টি এড়ায়নি। দর্শকসত্তারও দুটো রূপ থাকতে পারে—দর্শকগোষ্ঠী ও প্রতিদর্শকের পৃথক ব্যক্তিসত্তা। আবার এক্ষেত্রে তিনি সুন্দর উপমা সংগ্রহ করেছেন সাহিত্যিকের কাছ থেকে। মপাসাঁর একটি গল্পে মধ্যরাত্রে ঘণ্টা বাজে। আইজেনস্টাইন বলছেন, ঘণ্টা এখানে শুধু সংবাদজ্ঞাপক নয়, পাঠক মনে তার বিভিন্ন প্রতিক্রিয়া হতে বাধ্য।[১১] তেমনি চলচ্চিত্রে ব্যবহৃত imageও বিভিন্ন দর্শকের মনে বিভিন্ন

প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করতে পারে। দর্শকদের ব্যক্তিক অস্তিত্বের প্রতি যার এমন সজাগ দৃষ্টি, সৃষ্ট চরিত্রের ব্যক্তিসত্তাকে অবহেলা করা তার পক্ষে সম্ভব হয়না। আর সেটাই সরকারী মহলের বিরাগ আকর্ষণের একটা বড় কারণ হয়ে দাঁড়ায়—যা বরিস শুম্ইয়াট্স্কির সঙ্গে তার বিবাদকে ঘনীভূত করে তুলেছিল। সেই বিবাদের বলি 'বেজ্হিন মিডো'।

এই পর্বেই আইজেনস্টাইন 'human experience' এবং 'human emotion'-এর মধ্যে সুস্পষ্ট পার্থক্য নির্দেশ করতে শুরু করেছেন—'নেভস্কি' ছবিতে যা পরিস্ফুট চিত্ররূপ পাবে।[১২] মানব অভিজ্ঞতা—একটি সাধারণীকরণ—এটি সমষ্টিসত্তার সঙ্গে অন্বিত, অপরপক্ষে মানব-অনুভূতি একটি বিশেষ মানসিক প্রতিক্রিয়া—এটি সম্পৃক্ত ব্যক্তিসত্তার সঙ্গে। এই দ্বৈতসত্তার ভারসাম্য রক্ষার বাসনা ছিল 'বেজ্হিন মিডো' ছবিতে তুর্গেনেভকে অনুসরণ করে। তাই সেখানেও 'কালেক্টিভাইজেশন'-এর ('জেনারেল লাইন'-এর মত) সাধারণ সত্যকে এবং পিতাপুত্রের ভয়ঙ্কর বৈরিতাজনিত ব্যক্তিগত অনুভবকে বুনে জটিল নকশা প্রস্তুতির বাসনা ছিল শিল্পীর। পিতার নিষ্ঠুরতা কি আইজেনস্টাইনের ব্যক্তিমানসে এতটাই স্থায়ী 'emotion' সৃষ্টি করেছিল! ভাবতে অবাক লাগে! আত্মজীবনীর এক জায়গায় বলছেন—'বরাবর আমি ছাত্রদের বলে এসেছি সমস্ত বল। কিছুই লুকিও না। কোনো কিছুই গোপন কোরোনা'। পরক্ষণেই বলছেন, 'Is not this very slogan, this position, this now long established practice the sharpest of rebuffs to Papa ? To Papa, who did 'secrets from me'.[১৩] বাল্যজীবনে নোভ্গোরোদ্ সেতুর অভিঘাতের স্মৃতি যেভাবে নেভস্কিতে সক্রিয় হয়, তেমনি করেই সম্ভবত সক্রিয় হয়েছিল পিতাপুত্রের সম্পর্কের ব্যক্তিগত স্মৃতির অভিঘাত তার পরিণত জীবনের চিন্তনে এবং চিত্রক্রিয়াতে, বিশেষ করে 'বেজ্হিন মিডো'-তে। 'সিনেকডকি' প্রথার অনুশীলন ও প্রয়োগ এখনও অব্যাহত হলেও তার প্রকৃতি বদলাতে শুরু করেছে মানুষের উপস্থাপনে। লেওনার্দোর 'ডেলুজ'-এর বদলে আদর্শ হচ্ছে দমিয়ের-এর বিখ্যাত ছবি 'বাক-স্বাধীনতা'। ফোর গ্রাউণ্ডে দাঁড়িয়ে আছে যে মানুষটি 'সে যেন ঘুরে দাঁড়ালো'—সেই মানুষটি অখণ্ড ব্যক্তিসত্তা—টুকরো কিছু নয়। প্রচণ্ড শার্প ফোকাসে আইজেনস্টাইন 'বেজ্হিন মিডো'র বালক চরিত্রে সেই ব্যক্তিসত্তার পূর্ণ চেহারা তৈরি করতে সচেষ্ট ছিলেন—চেষ্টা সম্পূর্ণ সম্ভব হয়নি।

সম্পূর্ণ ভিন্ন সমাজ-বাস্তবে সেই প্রচেষ্টা নিদারুণ ফসল ফলাতে পারত—যদি থিওডর ড্রাইজার-এর উপন্যাস অবলম্বনে তিনি 'অ্যান আমেরিকান ট্র্যাজেডি' নির্মাণ করতে সক্ষম হতেন। তাঁর হৃদযন্ত্র বিকল হবার পিছনে আমেরিকান অভিজ্ঞতা ('এই ছবি না করতে পারা এবং মেক্সিকো ছবি নিয়ে কদর্য কাণ্ড, বর্তমান আকারে 'Que Viva Mexico' দেখে গেলে তাঁর ক্ষত হৃদয়ে কিঞ্চিৎ প্রলেপ পড়তেও পারত) সক্রিয় হয়ে থাকতে পারে। 'আমেরিকান ট্র্যাজেডি' ছবিতে তিনি ধনতন্ত্রী সমাজের কঠোর সমালোচনার প্রেক্ষিতে ব্যক্তির অপরাধকে যে ভাবে দেখাতে পারতেন সেটা সোভিয়েৎ বাস্তবে বসে করা তখন সম্ভব ছিলনা। তাদের আত্মজীবনেই তিনি 'আমেরিকান ট্র্যাজেডি'তে 'Fate'-এর স্থান আলোচনা করেছেন—এবং জয়েস্ পাঠ করে 'ইনার মনোলোগ'-এর শৈল্পিক সম্ভাবনা বিষয়ে মূল্যবান উক্তি করেছেন। সেই অধীত বিদ্যাকে তিনি চলচ্চিত্রের ভাষায় 'আমেরিকান ট্র্যাজেডি'তে কাজে লাগাতে পারতেন হ্রদে স্ত্রীকে ডুবিয়ে মাবার দৃশ্যটির রূপায়ণে—তাতে 'অপরাধ'-এর ট্রিট্‌মেণ্ট অনেকটাই দস্তয়েভস্কির 'ক্রাইম অ্যাণ্ড পানিশমেণ্ট' সদৃশ চরিত্র পেতে পারত। ব্যক্তিমানসের জটিলতাকে তিনি সম্পূর্ণ নূতনভাবে ধরতে পারতেন তাঁর চিত্রভাষায়। ইতিমধ্যে শব্দযুক্ত হয়ে ছবির ভাষায় যে পরিবর্তন এসেছে—তার আটসাঁট মণ্টাজ রীতিতে যে বিশেষ আঘাত করেছে—তাকেই তিনি চ্যালেঞ্জ হিসেবে নিয়ে নিজের মত করে প্রয়োগ করতে পারতেন। তাঁর অনিষ্ট তাঁর ভাষাতেই জানা যাক, 'It was imperative for us to sharpen the actual and formal innocence of Clyde within the very act of perpetating the crime' কিন্তু সেটা শুধু বুর্জোয়া সিস্টেমকেই দায়ী করার সরলীকরণে পর্যবসিত হতনা বোঝা যাচ্ছে পরবর্তী আরেকটি উক্তিতে, 'It was therefore imperative to develop the boat scene with indisputable precision as to Clyde's formal innocence. Yet without whitewashing Clyde in any way, nor removing any particle of blame. We chose these treatments : Clyde wants to commit the murder but he cannot······simply from weakness of will.'[১৪] এর সঙ্গে আমরা অন্বিত করতে পারি ১৯৩১ সালে 'All Union State Institute of Cinematography'-তে দেওয়া ছাত্রদের জন্য বক্তৃতার নিম্নোদ্ধৃত অংশ

'If you should have to shoot a war scene in which people fire upon their own home, you will need to find human reactions that would be characteristic and typical of us, and be able to reveal the conflicting passions present in such a situation'[১৫] টিপিকাল প্রতিক্রিয়াকেও বিশ্বাসযোগ্য করতে হলে তা ব্যক্তিচরিত্রের জটিলতাপূর্ণ মূল্য দিয়ে করতে হবে যদি emotionকে ধরাই শিল্পীর উদ্দেশ্য হয়, শুধুমাত্র সাধারণীকৃত 'experience'-কে নয়। একাজের বদলে, ত্রিশ দশকের পরেই স্থূল ব্যক্তি পূজা সত্যকারের এপিক চরিত্রকে সোভিয়েৎ সিনেমাতে ক্ষুণ্ন করছিল বলে আইজেনস্টাইন কিঞ্চিৎ ক্ষোভ প্রকাশ করেছেন। এই conflict-কেই পরে চুকরাই খুব একটা শৈল্পিক সার্থকতার সঙ্গে না হলেও '41st' ছবিতে এনেছিলেন—এরেনবুর্গ কৃত 'থ'-এর পর—যদিও অবাঞ্ছিত তরল রোমান্টিকতা ব্যক্তিচরিত্রের দ্বন্দ্বের গভীরতাকে নষ্ট করেছে '41st'-এ।

॥ চার ॥

মেক্সিকো ছবির enacted documentation-এর মধ্যে দেখি বিরাট দেশকাল নিবদ্ধ ঐতিহাসিক সত্যকে (গ্রীফিথের 'ইনটলারেন্স' ছবির একটি যোগ্য এবং অপেক্ষাকৃত অধিক গুণসম্পন্ন উপমা) দৃশ্যমান করতে গিয়ে আইজেনস্টাইন একমাত্র মৃত্যুনৃত্যের পর্বটি ছাড়া 'mass'কে কোথাও তেমন করে শরীরী করছেন না। প্রকৃতপক্ষে স্পেনীয় শাসন পর্বে মেস্টিৎসো-অত্যাচার চিত্রণের কাহিনীতে তিনি মানবিক সম্পর্ককে একটি নারীর মনোযন্ত্রণার মধ্যে অণুবীক্ষিত করেন। ব্যক্তি আবার ডিটেলে পরিণত হয় মৃত্যুনৃত্য দৃশ্যে। মুখোশের আড়ালে যে হাসিতে উদ্ভাসিত শিশু মুখটির ক্লোজ-আপ দিয়ে ছবি শেষ তার চরিত্র ঠিক 'স্ট্রাইকে'র অসহায় শিশুটির মত নয়—তার উৎপ্রেক্ষামূল্যই অধিক—ফলত সে প্রায় নৈর্ব্যক্তিক প্রতিমাবিশেষ—যাতে সর্বকালীন মানবের মৃত্যুকে তুচ্ছ করা জয়যাত্রার প্রতীককে আমরা পাই। Regenerative force-এর এই প্রতীকী চেহারা আমরা ঋত্বিক ঘটকের 'অযান্ত্রিক'-এর শেষ দৃশ্যে হর্ণ বাজানো শিশুটির মধ্যে পাচ্ছি, কিন্তু তফাৎটা এই যে সে শিশুকে ঋত্বিক অল্পপরিসরে হলেও আগে একটি দুষ্টু বাচ্চা হিসাবে প্রতিষ্ঠিত করে রেখেছেন যার হর্ণ টিপে দুষ্টুমিকে বিমল ড্রাইভার ইঁদুরের উৎপাত বলে মনে করত।

আমেরিকান পর্বের trauma কাটাবার পর (সম্পূর্ণ কাটেনি কখনও)

আইজেনস্টাইন আবার ছবি করেন 'নেভস্কি'। তখন পরিস্থিতি জটিল। অনেক বেশী 'ফরমায়েসী' এ ছবি। Nazi Soviet Pact তখন ইতিহাসের ছেঁড়াপাতা হয়ে গেছে। জার্মানদের বিরুদ্ধে রুশ জাতীয়তাবাদকে প্রতিষ্ঠা করতে হবে এই হল ফরমাস—সঙ্গে নেভস্কির চরিত্রের মধ্যে রুশরাষ্ট্রনেতার মহান ব্যক্তিত্বকেও প্রতিফলিত করতে হবে। সরকারী নির্দেশের কাঠামোর মধ্যেই তিনি ছবির চরিত্রগুলির মধ্যে অখণ্ড ব্যক্তি, ও সীমিতভাবে হলেও মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা সৃষ্টির কিঞ্চিত প্রয়াস পান। সামরিক ক্ষমতা প্রাপ্তির আগে নেভস্কি মোংগোলের চোখে 'রুশ' নন—শুধু একজন 'famous man.' নোভ্‌গোরোদ-এ জার্মান আক্রমণ প্রতিরোধের পূর্বে প্রিন্‌স্‌ নেভস্কিকে একজন চিন্তাকুল ব্যক্তি হিসাবে কি ভাবে আইজেনস্টাইন তৈরি করেন তা চিত্রনাট্যের কিয়দংশের উদ্ধৃতি সহকারে দেখা যাক—'A room in the prince's quarters. Savka and Mikhalka are mending nets. Alexander restlessly paces from corner to corner. (এইখান থেকেই আইজেনস্টাইন ইভানের শেক্‌স্‌পীয়রীয় ট্র্যাজেডির স্তরে যাত্রা শুরু করেন) Savka glances at the prince, and guessing the thoughts that torment him, (চলচ্চিত্রে কথা না ব্যবহার করে, একে অন্যের অন্তর্লীন চিন্তাকে বুঝতে পারছে দেখানো ব্যক্তিগত psyche [সামাজিক নয়]-এর প্রতি গভীর মনোনিবেশ ছাড়া সম্ভব নয়—যার চূড়ান্ত শ্রেষ্ঠ ফসল আমরা সত্যজিৎ রায়ের 'চারুলতা'তে দেখি) says casually: 'We ought to be fighting the Germans, not mending nets'. 'Go to bed !' Alexander Nevsky cuts him off roughly. Thoughts are crowding his mind and he wants to be alone with them. (এই অন্তর্লীন চিন্তাকেও চলচ্চিত্রে রূপ দিতে হলে বলা বাহুল্য চেরকাসভের মত ক্ষমতাসম্পন্ন অভিনেতা প্রয়োজন—যার উত্তরাধিকারী কজিনৎসেভের শেক্‌স্‌পীয়রীয় ছবিতে স্মোকটুনভস্কি প্রমুখ অভিনেতা এবং এখানেও ব্যক্তির মনস্তত্ত্ব শিল্পীদের গভীর অভিনিবেশের বস্তু।) Savka and Mikhalka leave. Alexander stands beside the abandoned nets examining the weave of the tow lines, 'That's delicate work' he says smilingly, 'Fighting Swedes is not for you.' এরপর আইজেনস্টাইন নিজেই লিখছেন—'and it isn't clear whether he is talking about the net or responding belatedly to Savka's words.'[১৬] বিরাট দায়িত্ব ঘাড়ে নিয়েও নেভস্কি তার মৎস্যজীবীর অতীত

জীবন ভোলেনি—ঠিক যেমন কুরোসাওয়ার 'High and Low' ছবিতে অকস্মাৎ মাটিতে বসা তোশিরো মিফুনেকে একটা টপ্ শট্-এ দেখিয়ে বোঝানো হয় ধনী শিল্পপতির মধ্যে দরিদ্র মুচিটি রয়ে গেছে। নেভস্কির আত্মগত চিন্তার উৎসকে সিকোয়েন্সের শেষে একটা ছোট সংলাপে আইজেনস্টাইন স্পষ্টতর করেন ( 'কৃষকদের সাহায্যে বসন্তকালের মধ্যেই জার্মানদের শেষ করতে হবে' )—কিন্তু ততক্ষণ নিপুণ অভিনয়ের মাধ্যমে চেরকাসভকে নিঃশব্দে তার চিন্তাকে চিত্রিত করতে হয়—ব্যক্তিচরিত্রের এই ট্রিটমেণ্ট কিন্তু 'বুর্জোয়া সাইকলজিকাল অ্যাপ্রোচ' বলে কথিত রীতি থেকে বেশী দূরে অবস্থিত নয়।

বুস্‌লাই আর গ্রাভিলো—দুই ভিন্ন প্রকৃতির বন্ধু—তাদের মধ্যে এক নারী ওল্‌গা। এদের মধ্যে ছোট্ট যে নাটকটি আইজেনস্টাইন তৈরি করেছেন—তাতে '41st'-এর 'emotion'-এর দ্বন্দ্বের পূর্বাভাস লক্ষ্য করা যাবে অত্যন্ত সংযত সীমাতে।—যুদ্ধক্ষেত্রে আহতদের মধ্যে ওল্‌গার তাদের দুজনকে খুঁজে বেড়াবার দৃশ্যে আইজেনস্টাইন দূরাগত একটি একক নারী কণ্ঠের গানের ধ্বনি সংযুক্ত করে গভীর ব্যঞ্জনার সৃষ্টি করেছেন। ইভান চিত্রদ্বয়ের এলিজাবেথান ট্র্যাজেডির ইতিহাসও নেভস্কির এইসব দৃশ্যে লভ্য। জার্মানদের নির্মূল করার বীরত্বের সার্বিক আনন্দের সঙ্গে আইজেনস্টাইন তিনটি ব্যক্তির ( বিশেষ করে দুটি রুশ সৈন্যের ) নিছক বেঁচে ওঠার আনন্দকে সমন্বিত করেন—এখানে আর সংঘর্ষে রূপায়িত করেন না পূর্বতন মণ্টাজ রীতি অনুযায়ী—এরাই আবার প্রেমের ক্ষেত্রে প্রতিদ্বন্দ্বী।

অনুরূপ ফরমাস খাটতে হয় 'ভয়ঙ্কর ইভান' ছবিতে, ঠিকমত ফরমাস খাটা হয়নি বলে যে ছবির দ্বিতীয় অংশটি কতকাল বাক্সবন্দী ছিল এবং তৃতীয় অংশটি আইজেনস্টাইন নির্মাণ করে যেতে পারেননি। ইভানের চরিত্রে আবার রুশ জাতীয়তাবাদের ( ইতিহাসকে অনেকটা অগ্রাহ্য করে ) নৈতিক প্রতীক তৈরি করতে গিয়ে আইজেনস্টাইনের প্রখর ও সমৃদ্ধ শিল্প-প্রতিভা একটি শেক্সপীয়রীয় ট্র্যাজিক চরিত্র নির্মাণ করে ফেলে—উচ্চাকাঙ্ক্ষার বলিকে তার মধ্যে আমরা প্রত্যক্ষ করতে গিয়ে সম্পূর্ণ পারিনা—কেননা পরিণতিতে ছবি পৌঁছোয়নি। পক্ষান্তরে 'নেভস্কি'র মত এ ছবিতেও জাতীয়তাবাদী উদ্দেশ্য আইজেনস্টাইন সঠিক ভাবেই পালন করেন কিন্তু তার মধ্যে অন্যান্য অনেক মানব প্রকৃতি ও প্রবৃত্তির elemental দিককে সন্নিবিষ্ট করে এই মহৎ চিত্রদ্বয়কে বহুস্তর বিশিষ্ট করেন যা 'নেভস্কি'তে অতটা সম্ভব

হয়নি। 'Trust' বা অপরের প্রতি বিশ্বাসের বিষয় ঘিরে ইভানের সংশয় ও হতাশার পর্বটি ধরা যাক। বেডচেম্বারে ক্লান্ত ইভান স্ত্রী আনাস্তাশিয়ার 'Is Tsar Ivan worried ?'—এর উত্তরে বলে—'It is impossible to trust any one. Kurbsky is far : he fights in Livonia. Kolychev is yet farther : he is praying in Solovyets You are all I have...' পরে দেখা যাবে কুর্বস্কি ও বোইয়ার স্বার্থের সংরক্ষক কলিচেভও, হবে ইভানের বিশ্বাসঘাতক। কিন্তু এই ironyকে ছবির এইখানেই আমাদের দর্শক হিসাবে ধরবার কথা নয়। উপরিলিখিত সংলাপের ঠিক পরেই আসছে আইজেনস্টাইনের নিজের জবানীতে একটি সংলাপবিহীন অ্যাকশনের নির্দেশ '—He bends lower. He wishes to forget his troubles for a moment. The Tsar is not allowed to forget. The Tsar is not allowed to rest......They run in......'[১৭]

এখন মুহূর্তের জন্য কোনো ব্যক্তি তার অশান্তি বিস্মৃত হতে চান তার প্রিয়তমা স্ত্রীর সান্নিধ্যে—এ তথ্য চলচ্চিত্রের ভাষায় প্রকাশ করতে হলে, stylisation অবলম্বন করলেও যা প্রয়োজন তা হল ব্যক্তির মনস্তত্ত্বের বিশেষ অনুধাবন। আইজেনস্টাইন ও চেরকাসভ দুইজনকেই তা করতে হয়েছে। দ্বিতীয় পর্বে দেখি ইভান চরিত্রে জটিলতা বৃদ্ধি পেয়েছে। একদিকে সে চার্চ ও সামন্তদের শত্রুতাকে মোকাবিলা করতে প্রস্তুত—অপরদিকে সে ম্যাকবেথীয় উচ্চাকাঙ্ক্ষার তাড়নায় অকারণে অত্যাচারী নির্মম নিষ্ঠুর ( তৎকালীন কর্তৃপক্ষের পক্ষে এই ইভানের মধ্যে 'positive' রুশ নেতাকে পাওয়া সম্ভব ছিলনা )। ফিলিপকে যখন সে প্রায় মারতে উদ্যত, তখন হঠাৎ নিচ্ছিদ্র নীরবতা ভঙ্গ করে একটি বালককণ্ঠে শোনা যায়—'Is that the Terrible Tsar of the Heathers ?' শুনে তার 'প্রতিদ্বন্দ্বী' মূর্খ ভ্লাদিমির বোকার মত হাসে—ইভানের ক্রুদ্ধ দৃষ্টিতে সে হাসি বাষ্প হয়ে উড়ে যায়।

লেডি ম্যাকবেথ অবশ্য এ নাট্যে আনাস্তাশিয়া নন, প্রতিদ্বন্দ্বী ভ্লাদিমিরের মা ইউফ্রোসাইন্। প্রকৃতপক্ষে মায়ের অমানবিক উচ্চাকাঙ্ক্ষার ক্ষমতালিপ্সার করুণ বলি মূর্খ যুবক ভ্লাদিমির—যে আসন্ন বিপদের দরজায় এসে করুণ ভীত কণ্ঠে বলে 'Why are you pushing me, to power ?' উত্তরে কিছু বলে ইভানের চেয়ে ভয়ঙ্কর সেই নারী লেডি ম্যাকবেথের মত করেই, 'Whatever happens, you ( ছেলে ) yourself have nothing to fear. When you ascend the throne, as first task the Tsar-

killer you'll execute...' পিটারকে ইঙ্গিত করে আরো বলা হয় 'And not him alone.' এই ভয়ঙ্কর হত্যালীলা থেকে দূরে ( রবীন্দ্রনাথের 'প্রায়শ্চিত্তে'র উদয়াদিত্যের মত ) থাকবার ব্যর্থ চেষ্টায় বেচারা ভ্লাদিমির মা'র আলিঙ্গন থেকে সরে যায়—দূর থেকে মায়ের 'serpent word' ভেসে আসে— 'A rule must not swerve from the path of goodness if this may be, but he must tread even the path of evil, if this be inescapable······'[১৮]

নির্বোধ ভ্লাদিমিরের মৃত্যুর পর ইভান কঠিন কণ্ঠে বলেছিল ব্যঙ্গের স্বরে বিশ্বস্ত বন্ধু মালিউটাকে পিটারকে ছেড়ে দিতে – 'Why are you holding him ? He has not killed the Tsar ? He has killed the fool. Let him go······' মৃত বৎস কোলে করে ইউফ্রোসাইন অদ্ভুত কণ্ঠে বিলাপ করে। মা ছেলের প্রতিবিন্দুতে আইজেনস্টাইন রাখেন বাস্‌মানভ-পিতা পুত্রের করুণ ট্র্যাজিক সম্পর্ককে ; সেখানে মনে হয় – পিতার চরিত্রটি আইজেন-স্টাইনের ব্যক্তিগত জীবনের ইচ্ছাপূরণ স্বরূপ, এবং নিহত ফিয়োডর-এর মধ্যে আইজেনস্টাইন সম্ভবত নিজের প্রাক্‌যৌবনকে প্রতিফলিত করেন ( ধীমান দাশ-গুপ্ত 'চার্লি দি কিড'-এর বঙ্গানুবাদের শেষে সন্নিবিষ্ট চ্যাপলিন-আইজেনস্টাইন প্রতিতুলনায় আইজেনস্টাইনে ধর্ষকামিতা খুঁজে পেয়েছেন—এখানে কী মর্ষ-কামিতার সূত্র নিহিত ? )। ছবির শেষে দেখি নিষ্ঠুর ইভান তার একমাত্র বিশ্বস্ত বন্ধু মালিউটার মৃত্যুতে তীব্রভাবে কাতর ( হার্বার্ট মার্শালের ভূমিকাতে পড়ি আইজেনস্টাইনের সমকামী বলে বদনামও ছিল – এর মধ্যে হয়তো কোন সমালোচক সেই প্রবৃত্তির প্রতিফলন পেতে পারেন )। এতগুলি চরিত্রের এত বিভিন্নমুখী emotion-এর জটিল নকশা যাকে আমরা বাইজেণ্টাইন প্রেক্ষাপটে এলিজাবেথান ট্র্যাজেডির চরিত্রে পাই—তার রচনা ব্যক্তি চরিত্রের গভীরে প্রবেশ ছাড়া – শুধু epic realism বা socialist realism-এর political ideology-র বুদ্ধিগ্রাহ্য চর্চায় সম্ভব নয়।

দুই পর্বের দুটি অনেক সাধর্ম্যযুক্ত শটের পাশাপাশি উল্লেখ করে এ আলোচনার উপসংহার টানা যেতে পারে। 'পোটেমকিনে' সম্ভবত একমাত্র টিল্‌ট্‌ আপ্‌ শটে দেখানো হয় ক্রস্‌ওয়ে দিয়ে ওডেসার জনতা সারি বেঁধে জাহাজের দিকে আসে। ডান দিক থেকে আসা একটি রেখা ঈষৎ বেঁকে ভার্টিকাল হয়ে ফ্রেমের নীচে নেমে আছে। একটি গ্রাফিক রেখায় জনতা সম্পূর্ণ নৈর্ব্যক্তিক। পক্ষান্তরে ইভান প্রথম পর্বের শেষে – তুষার ভেঙ্গে জনতা সরলরেখায় না হলেও

এগিয়ে আসে—কিন্তু foreground-এ থাকে ইভানের দৃঢ় ব্যক্তিমূর্তি। এর মধ্যে আইজেনস্টাইনের মানুষ-ভাবনায় বিবর্তনের আভাস আছে মনে করা অসমীচীন? মনে হয় নাকি যে 'real unity of mass and individual'-এর কথা সিনেমায় প্রকাশ ক্ষমতা প্রসঙ্গে তিনি বলেন,[১৯] ইভানের ঐ শটটি তার স্থায়ী প্রতিমা?

# আইজেনস্টাইনের আপেক্ষিকতা

**ধীমান দাশগুপ্ত**

আইনস্টাইনের আপেক্ষিকতাবাদ বলে অবিরাম ভাবে গতিশীল মহাজগতে শুধুমাত্র একের সাথে অন্যের তুলনা করেই গতির বর্ণনা দেওয়া যেতে পারে কেননা পারস্পরিক সম্বন্ধই শূন্যস্থানের অস্তিত্বের প্রমাণ। অর্থাৎ নিরপেক্ষ স্থান বলে কিছু হয় না, নিরপেক্ষ কাল বলেও কিছু নেই, কেননা কাল ঘটনার যুক্তিসংগত বিন্যাস মাত্র। জগত শূন্যস্থান ও আপেক্ষিক কালের সংমিশ্রণে উদ্ভূত এক চারমাত্রিক বিস্তৃতি: তিনমাত্রিক স্থান ও একমাত্রিক কাল। জগতের কর্মপ্রণালীর বর্ণনায় প্রয়োজনীয় তিনটি বিষয়, শূন্যস্থান কাল ও ভরের মধ্যে স্থান ও কাল যেমন গতি ও জগতের উপর নির্ভরশীল, ভরও তেমনই পরিবর্তনীয়, আপেক্ষিক। গতিবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে ভরও বৃদ্ধি পায়।

আপেক্ষিকতাবাদে যে চারমাত্রিক বিস্তৃতির অবিচ্ছেদ্যতার কথা বলা হচ্ছে বস্তুর উপস্থিতি সেই অবিচ্ছেদ্যতাকে মুচড়ে দেয়, এই অবস্থাটিই আমাদের কাছে মাধ্যাকর্ষণ নামে পরিচিত। মাধ্যাকর্ষণ গ্রহ নক্ষত্রের গতিপথে তাদের নিজস্ব জড়তা থেকেই উদ্ভূত এবং তাদের গতিপথ শূন্যস্থান-কাল বিস্তৃতির পরিমাপ-যোগ্য গুণের দ্বারা নির্দিষ্ট। গণিতে রীম্যানের অনবদ্য অবদান সর্বসমতা তত্ত্বের পূর্ণাঙ্গ বিকাশ ও প্রয়োগের জন্য প্রয়োজন ছিল এক অনবদ্য পদার্থবিজ্ঞানীর। সত্তর বছর পর আইনস্টাইন সেই দাবী মিটিয়ে ছিলেন।

খুবই সাদামাটা ভাবে দেখলেও, আইজেনস্টাইন দা-ভিঞ্চির মতোই এক আপেক্ষিকতার শিল্পী, তাঁর মধ্যে বিজ্ঞান ও শিল্প, বৈজ্ঞানিকতা ও কবিত্বের বিরল সংমিশ্রণ ঘটেছিল। আরো তলিয়ে দেখলে, কৌশল ও রহস্য, আকর্ষণ ও বিকর্ষণ, সংযোজন ও বিভাজনের এক আপেক্ষিকতা তাঁর নান্দনিক সমীকরণের বস্তুত মূল সূত্র যা তাঁর আঙ্গিক ও তাঁর বক্তব্য বিষয়ে সমানভাবে প্রযোজ্য হতে পারবে। চিত্রকৌশল ও শিল্পরহস্য, প্রসঙ্গগত ভাবে দুই প্রান্তের দুটি বিপ্রতীপ বিষয়ের প্রতি একই সঙ্গে আকর্ষণ ও বিকর্ষণের পালা, শৈলীগত ভাবে আঙ্গিকের বিশুদ্ধ সংযোজন প্রবণতা ও প্রতি পর্যায়ে তার মননশীল

বিভাজন। আরো গভীরভাবে তাঁর শিল্পসৃষ্টি ও রচনা বিচার-বিশ্লেষণ করে আইজেনস্টাইনের আপেক্ষিকতার সূত্রটিকে রূপ দিতে পারার চেষ্টা করাই এই প্রবন্ধে আমাদের উদ্দেশ্য।

## আইজেনস্টাইনের দর্শনে আপেক্ষিকতার উপাদান :

উনিশ শতকের দুইয়ের দশকে যখন শিল্পীরূপে আইজেনস্টাইনের আবির্ভাব হল তখন শিল্প বিষয়ে বুর্জোয়া মতবাদ জোরালো ভাবে দাবী করছে, শিল্পী শিল্প করবেন, তিনি রাজনীতি থেকে শতহস্ত দূরে থাকবেন, রাজনীতির উচ্চ উচ্চারণ তাঁর সাজে না। শিল্প বিশুদ্ধ, সুন্দর, রহস্যময় কিছু, তা যেন অবাঙ-মানসগোচর, সমস্ত ধরাছোঁয়ার বাইরে, প্রেরণা ও প্রতিভার ফল, যাকে চেষ্টা করলে বিশ্লেষণ হয়তো করা যায়, কিন্তু নিয়ন্ত্রণ করা যায় না মোটেই, তা হয়ে যায়, হয়ে ওঠে, হয়ে পড়ে এমন কিছু। এর বিপরীত সমাজতান্ত্রিক বাস্তবতাবাদে কিন্তু শিল্প ও তার অঙ্গ হিশেবে চলচ্চিত্র শুধুমাত্র সংস্কৃতির অংশ নয় তা এক ধরনের সাংস্কৃতিক-রাজনৈতিক হাতিয়ার, বিপ্লবাত্মক ধারণা পরিবেশনের ও পরিবহণের অন্যতম মাধ্যম। আইজেনস্টাইনের ছবিও তাই, মূলগত ভাবে শিক্ষামূলক-প্রচারবাদী, বিপ্লবী উন্মাদনার সাংগঠনিক প্রকাশ। তাতে সুষম ও অভিঘাতী সমন্বয় ঘটে শুধু আঙ্গিক ও বক্তব্যের নয়, শিল্প ও আদর্শের। তাই তার শিল্প নান্দনিক প্রচারমূলকতা। এই রাজনীতি হয়েও শিল্প হয়ে ওঠা, এই প্রচারমূলক তবু নান্দনিক বৈশিষ্ট্য, এই অব্যাহত বিপ্লবী চেতনা কিন্তু দৃঢ়সম্বদ্ধ রূপে, এইসব তৎকালে প্রচলিত শিল্প-দর্শনের নিরপেক্ষ, নৈর্ব্যক্তিক মনোভাবের তুলনায় আদর্শগত, আপেক্ষিক কোন দৃষ্টিকোণের নির্ভুল প্রমাণ।

তিনি তো শুধু চলচ্চিত্রকার নন, চলচ্চিত্রের ও সমগ্র শিল্পের এক অনন্য দার্শনিক, একদিকে চলচ্চিত্রের তত্ত্বের প্রধান প্রবক্তা, অন্যদিকে ওই তত্ত্বের প্রত্যক্ষ প্রয়োগে সিনেমা মাধ্যমটিকে এক জীবন্ত অনুশীলনী গ্রন্থে রূপায়িত করার কাজে শ্রেষ্ঠ রূপকার। একদিকে তাত্ত্বিক গবেষণা তাঁর চিত্র নির্মাণকে প্রভাবিত করেছে, অন্যদিকে চিত্র নির্মাণের অভিজ্ঞতা থেকে তিনি তাত্ত্বিক গবেষণার খোরাক পেয়েছেন। এ-সবই এক অসাধারণ মননের প্রকাশ। তাঁর হল বস্তুবাদ, তৎকালে প্রচলিত ভাববাদ নয়; অব্‌জেকটিভ দৃষ্টিভঙ্গি, সাব্‌জেকটিভ দৃষ্টিভঙ্গি নয়; দ্বন্দ্বমূলকতা, সংযোজন প্রবণতা নয়। তাঁর ছবি

ইতিহাসচেতনা বা সময়চেতনা ও ব্যক্তিগত চরিত্রচিত্রণের এক আপেক্ষিক, সৃষ্টিশীল, দ্বান্দ্বিক সম্পর্কের সৃষ্টি। বস্তুবাদী, কিন্তু তিনি জানতেন, শিল্পসত্য বস্তুসত্য থেকে আলাদা, ইতিহাসের সত্য কোন ঐতিহাসিক স্বভাবিকতাবাদ নয়। তাঁর ছবি তাই ইতিহাস থেকে গেছে মহাকাব্যের দিকে। এমন কি তাঁর কোন কোন ছবির চিত্রনাট্যও কবিতার মতো পংক্তি ভেঙে লেখা। ঐতিহাসিক রোমান্সের দৃষ্টিকোণ তাঁর জন্য নয়, তাই তাঁর ছবি ইতিহাস থেকে মিথের দিকে যায়নি, পরিবর্তে মিথ হয়ে উঠেছে এমন সব ঐতিহাসিক ব্যক্তিত্বকে —নেভস্কি, আইভান, লেনিন—ছবির নায়ক করে তিনি তাঁর মহাকাব্যোচিত ঐতিহাসিকতায় আর এক আপেক্ষিকতার ব্যঞ্জনা এনেছেন। তাঁর ছবি এইভাবে গভীর ও গম্ভীর, বিশুদ্ধ ও সুন্দর, ধ্রুপদী ও কাব্যময়। পাঠক লক্ষ করলে দেখবেন একটি বিশেষণ অপরটি সমার্থক নয়, বরং আপেক্ষিক।

শিল্পের অতীন্দ্রিয় সৌন্দর্য, অলৌকিক রহস্যময়তা—এদেরও ঘোর বিরোধী তিনি। তাঁর সমসাময়িক পরিচালকদের অনেকের চিত্রমাধ্যমটিকে রহস্যময় করে তোলার চেষ্টা চলচ্চিত্রকে অধিকারে আনার ও একে সাংস্কৃতিক হাতিয়ার হিশেবে ব্যবহারের প্রয়াসে ব্যর্থতা এনে দেবে বলে তিনি আশংকা করেছিলেন। শিল্প তাঁর কাছে মোটেই আন্‌প্রেডিক্টেব্‌ল্‌ কিছু নয়। তিনি বিশ্বাস করতেন চলচ্চিত্র নির্মাণ সহ সমস্ত মানবীয় কাযাবলী গাণিতিক খুঁতহীনতায় পরিকল্পিত ও জ্যামিতিক বিন্যাসে নিয়ন্ত্রিত হতে পারে। শিল্পের সঙ্গে গণিতকে এইভাবে জুড়ে দেবার কথা শুনে অদীক্ষিত ব্যক্তির চোখ কপালে উঠবে! কিন্তু আইজেনস্টাইনে বিজ্ঞানীর মনন ও শিল্পীর সৃজনপ্রতিভা সর্বার্থে এসে মিলেছে। তাঁর ক্ষেত্রে, দা-ভিঞ্চির মতোই, শিল্প ও বিজ্ঞান শব্দ দুটি পরস্পরের মধ্যে সম্পূর্ণ বিনিময়যোগ্য ও তাদের সমন্বয়ের প্রয়াস সফল। বুর্জোয়া শিল্প-দর্শনের রহস্যময়, মিস্টিক ভাববিলাসের তুলনায় আইজেনস্টাইনের এই দর্শন বৈজ্ঞানিকের নৈর্ব্যক্তিক বিশ্লেষণে চিহ্নিত, যা কালক্রমে সমাজবিজ্ঞানীর অ্যাসোসিয়েটিভ সংশ্লেষণে বিস্তার পেয়ে আপেক্ষিকতার আর একটি মাত্রা নিয়ে আসে। বিজ্ঞানী থেকে সমাজবিজ্ঞানী থেকে রসিক-দার্শনিক—এই হল সের্গেই আইজেনস্টাইনের বিবর্তন, তথ্যমূলকতা থেকে তত্ত্বমূলকতা থেকে নান্দনিক প্রতীতি—এই হল সের্গেই-এর শিল্পের গতিপথ।

যে আপেক্ষিকতার কথা বলছি তাকে ভালোভাবে বুঝতে হলে সের্গেই-এর শিল্পচেতনাকেও বোঝা চাই। তাঁর শিল্পচেতনা আবাল্য দুই অতি সমৃদ্ধ

প্রবাহে লালিত, একটি রাশিয়ার অন্তত দু'হাজার বছরের নান্দনিক ঐতিহ্য, অন্যটি য়ুরোপীয় রেনেসাঁসের পাঁচশো বছরের শৈল্পিক অভিজ্ঞতা। আইজেনস্টাইনের শিল্পের সমস্ত উপাদানের মধ্যে iconography-ই রাশিয়ার নান্দনিক ঐতিহ্যের সাথে সবচেয়ে ঘনিষ্ঠভাবে জড়িত। এই ঐতিহ্যের সঙ্গে ঘনিষ্ঠতা সত্ত্বেও সমাজতান্ত্রিক ভাবধারার প্রতি তিনি বিশ্বস্ত থাকেন। ধর্মীয় মত্ততার সমস্যাকে আবেগ ও করুণাপ্রসূত সমস্যার অঙ্গ রূপে বিচার করে দেখায় তিনি আগ্রহী ছিলেন, ছবিতে তিনি ধর্মীয় উপাদান ব্যবহারও করেন কিন্তু তাদের ধর্মীয় গুরুত্ব ব্যাহত ও অস্বীকার করে, তাঁর ছবিতে মূর্তি প্রার্থনা রিচুয়াল—এসবের ব্যবহার কখনোই নিতান্ত পরিবেশগত ও আনুষ্ঠানিক নয়। ঐতিহ্যের সঙ্গে সমাজতান্ত্রিক বাস্তবতার এই দ্বান্দ্বিক সম্পর্কের আরো প্রমাণ মেলে যখন তাঁর শিল্পকর্মে সের্গেই রুশীয় বিষাদকে সমষ্টিমানসের সাথে মেলান। এ হল জনতার পরিপ্রেক্ষিতে ব্যক্তিবিশেষের আপেক্ষিকতা। তাই তাঁর ছবিতে সাধারণত নায়ক-চরিত্রের পাশাপাশি তার সঙ্গের চরিত্রগুলো মিলে গড়ে তোলে একটা যৌথ-মণ্ডলী।

## আইজেনস্টাইনের চিত্রশৈলীতে আপেক্ষিকতার উপাদান :

এবার আঙ্গিকের কথা। আইজেনস্টাইন চলচ্চিত্রের তত্ত্বের প্রধান প্রবক্তা। বাস্তবে সবকিছু স্থান ও কাল, এই দুয়ের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। চলচ্চিত্রও একটি কালাশ্রয়ী মাধ্যম যে সময়কে ধরে রাখতে হয় স্থানের আধারে। চলচ্চিত্রের স্থান ও কাল বাস্তব স্থান-কাল থেকে সম্পূর্ণ আলাদা হলেও, চলচ্চিত্রও স্থানচেতনা ও কালচেতনা উভয়ের দ্বারা চালিত, কাল ও স্থান পরস্পরে সম্পৃক্ত, সংশ্লিষ্ট ও অবিচ্ছেদ্যভাবে জড়িত, পরস্পরের বিনিময়-ও অনুবাদ-যোগ্য। বাস্তবের ত্রিমাত্রিক স্থান চলচ্চিত্রে প্রদর্শিত হয় দ্বিমাত্রিক-রূপে, স্থানের এই রূপারোপ আবার ফ্রেমের গভীরতা ও আলোকসম্পাত, আর ফ্রেমের অন্তর্গত মূল ইমেজের প্রতি ক্যামেরার দৃষ্টিকোণ ও ইমেজের আকারের ওপর নির্ভরশীল। বাস্তবের স্থান সিনেমায় মাত্রাগতভাবে কিছুটা সীমায়িত হয়ে গেলেও ক্যামেরা মুভমেণ্টের মাধ্যমে অবস্থানানুপাতের দ্রুত পরিবর্তন ও সম্পাদনার মাধ্যমে স্থানিক ধারাবাহিকতা ও বৈচিত্র্যের ফলে গুণগতভাবে তা উন্নততর। বাস্তব কালও চলচ্চিত্রে এসে পরিবর্তিত হয় ও ভৌত সময়ের মধ্য

থেকে চলচ্চিত্রের নিজস্ব বিমূর্ত সময় উঠে আসে। চলচ্চিত্রে সময়কে বিস্তৃত, সংক্ষেপিত, পুনরাবৃত্ত, বিপরীতগামী, স্থির, বিভাজিত যা ইচ্ছে করা যায়। অতীত বর্তমান ভবিষ্যৎ, চলচ্চিত্রে কাল থেকে কালে যাতায়াতও অবাধ ও স্বচ্ছন্দ। সময়ের ভৌত দিক ছাড়াও চলচ্চিত্রে কালের মনস্তাত্ত্বিক ও নাটকীয় অনুষঙ্গও রয়েছে। তবে ভৌত কালচেতনা, মনস্তাত্ত্বিক কালচেতনা ও নাটকীয় কালচেতনা একে অপরের মধ্যে কিছুটা ডুবে গিয়ে ও কিছুটা ভেসে থেকে চূড়ান্ত ফিল্ম-টাইমের জন্ম দেয়। মনস্তাত্ত্বিক কালচেতনা চলচ্চিত্রের সংগঠন এবং তার ছন্দ টেম্পো ও মুডকে প্রভাবিত করে। আর নাটকীয় কালচেতনা কাহিনীচিত্রের ক্ষেত্রে মূল্যবান উপাদান।

বাস্তবে আমরা concrete space ও concrete time নিয়ে কাজ করি। সিনেমায় কিন্তু স্থান ও কাল উভয়কেই বিভাজিত, প্রসারিত, সংকুচিত, ধারাবাহিকতা-বর্জিত যা ইচ্ছে করা যায়। এবং স্থানের যে কোন ম্যানি-পুলেশনের সঙ্গে কালের যে কোন ম্যানিপুলেশনকে সমন্বিতও করা যায়। খুব অল্প সময়ের কোন অ্যাকশনকে চরম স্লো মোশনে অনেকগুলি ফ্রেম জুড়ে দেখিয়ে কালকে স্থানে রূপান্তরিত করা ও চরম কুইক মোশনের সাহাযো স্থানকে কালে অনুবাদিত করাও সম্ভব। চলচ্চিত্রে প্রতিটি একক শটের নিজস্ব স্থান-কাল চেতনা, আবার একটি নির্দিষ্ট অংশের সমস্ত শট মিলিয়ে সামগ্রিক স্থান-কাল চেতনা। প্রথমটা মূলত ক্যামেরা দ্বারা ও দ্বিতীয়টা ক্যামেরা ও সম্পাদনা উভয়ের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। সম্পাদনা যখন একটা শটের সঙ্গে আর একটা শটকে সংযুক্ত করে তখন উভয়ের স্থান-কাল পরস্পরের ওপর নির্ভরশীল বা নিরপেক্ষ যে কোনটা হতে পারে। সিনেমা সাধারণত বিভিন্ন স্থানের অংশ বিশেষকে সময়ের ক্রমানুসারে সাজিয়ে দেয়, সংযোগ নিখাদ বাস্তব, মনস্তাত্ত্বিক ধারাবাহিকতা, বা কনসেপ্টধর্মী হতে পারে। আবার সিনেমায় যা ঘটছে সবই বর্তমানে ঘটছে. ফলে বিভিন্ন কালকে বর্তমানে সংঘটিত দৃশ্যের অর্থাৎ স্থানের মাধ্যমে রূপ দেওয়া হচ্ছে। এই ভাবে চলচ্চিত্রে স্থান ও কাল অচ্ছেদ্য স্থান-কাল চেতনায় আবদ্ধ এবং উভয়ই বিমূর্ত গুণের অধিকারী, আইনস্টাইনের আপেক্ষিকতাবাদে যেমন।

স্থান-কালচেতনা সম্পর্কে আমাদের এই যে জ্ঞান তা প্রায় সমস্তই সের্গেইয়ের রচনা ও শিল্পকর্ম থেকে প্রাপ্ত। এই চেতনা চলচ্চিত্রের একেবারে নিজস্ব চেতনা, বাস্তব থেকে স্বতন্ত্র ও কখনো কখনো উন্নত, যার সর্বশ্রেষ্ঠ উদাহরণ আইজেনস্টাইনেরই মনতাজতত্ত্বে। খুব সহজ করে বললে মনতাজ হল পরস্পরের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত বা সম্পর্কহীন কয়েকটি উপাদান একত্র করে

উপাদান-অতিরিক্ত, নতুন কোন একটি ভাব সৃষ্টি যে সৃষ্টিতে অবশ্যই ঘাতের পরিবর্তন ঘটবে। অর্থাৎ একাধিক ইমেজ মিলে একটি ভাবের ও একাধিক ভাব মিলে একটি অনুভূতির জন্ম। সংঘাত ক্রিয়াশীল হলেই একমাত্র ঘাতের পরিবর্তন সম্ভব, অর্থাৎ ইমেজ থেকে ভাবনায় উপনীত হওয়া সম্ভব। আইজেনস্টাইনের মনতাজের এই সংঘাত মার্কসীয় দ্বান্দ্বিকতার থেসিস ও অ্যান্টিথেসিস মিলিয়ে সিনথেসিসের অনুসরণ। মনতাজ প্রক্রিয়ায় ইমেজের নির্বাচন, তাদের বিন্যাস এবং পর্দায় তাদের প্রত্যেকের স্থিতিকাল—প্রতিটি প্রসঙ্গই গুরুত্বের। তিনটে বিষয়কেই প্রাসঙ্গিক করে অসংখ্য খণ্ড খণ্ড দৃশ্যের সম্পাদিত সম্মেলনের মধ্য থেকে উঠে আসা দ্বন্দ্ব কী ভাবে ছান্দিক সৌন্দর্য ও চূড়ান্ত দ্যোতনা সৃষ্টি করে ব্যাটলশিপ পটেমকিন তার অনবদ্য উদাহরণ। ফলে মনতাজ শুধু দুটি ইমেজের মধ্যবর্তী সংঘর্ষই নয়, তা সম্পূর্ণ চিত্রের বিভিন্ন অনুভূতি, দৃশ্য ও খণ্ড খণ্ড গঠনরূপের সেই সামগ্রিক সৃজনশীল সংঘাত যার মধ্য দিয়ে ক্রমপরিণত ও অখণ্ড রূপকল্পনা প্রতীত হয়ে ওঠে।

দৃক্‌বিজ্ঞান ও নন্দনতত্ত্বের নীতি অনুসারে আইজেনস্টাইন মনতাজের চারটি প্রকারভেদ করেন। মেট্রিক মনতাজ হল ইমেজের স্থায়িত্বকে সামগ্রিক গতিময়তায় নিয়ে আসা, রিদ্‌মিক মনতাজ হল ঐ গতিময়তার সঙ্গে সঙ্গে অন্তর্নিহিত ছান্দিক স্পন্দনকেও কাজে লাগানো, টোনাল মনতাজ হল গতিবেগ ও অন্তর্দ্বন্দ্বের সাথে বিষয়বস্তুর বিভিন্ন মাত্রার টোনালিটির সংঘাত, আর ওভারটোনাল মনতাজ হল বিষয়ের সামগ্রিকতাকে বক্তব্যের চূড়ান্ত সার্বিকতায় উত্তীর্ণ করা। দৃষ্টিগ্রাহ্য বা জ্যামিতিক দ্বন্দ্ব এবং অনুভূতিগ্রাহ্য বা মনস্তাত্ত্বিক দ্বন্দ্বের আবেদনের এই প্রকারভেদকে আর এক শ্রেণীতে বিভাজন করে নেওয়া যায়, তা হল স্থানসাপেক্ষ, কালসাপেক্ষ, পদ্ধতি-সাপেক্ষ ও উপাদানের সম্পর্ক সাপেক্ষ মনতাজ। এই বিভাজন সিনেমার অখণ্ড স্থান-কাল চেতনা ও সম্পূর্ণ ফিল্ম সেন্সের সাথেই সংশ্লিষ্ট। মনতাজের পূর্বোক্ত চারটি শ্রেণীর যে কোনটির চূড়ান্ত প্রসারণ বা একাধিকের জটিল সম্মেলনের মধ্য দিয়ে যখন মনতাজের সম্ভাবনা আরো বিস্তার পায়, বিমূর্ত কোন ভাবনাও দৃশ্যরূপে প্রকাশযোগ্য হয়ে ওঠে তখন তাকে বলা হয় ইন্‌টেলেক্‌চুয়াল মনতাজ, এটি অনুভবের স্তরের, অক্টোবরের দৃশ্য রচনা ও দৃশ্য বিশ্লেষণের বিশেষ পদ্ধতিকে আইজেনস্টাইন ইন্‌টেলেক্‌চুয়াল সিনেমা নাম দিয়েছিলেন।

চলচ্চিত্র এমনিতেই সংঘাতময়। অনুভূমিক অক্ষের সঙ্গে উল্লম্ব অক্ষের, পুরোভূমির সঙ্গে পশ্চাদ্‌ভূমির, আকার ও আয়তনের, মাত্রা ও ঘনত্বের, দূরত্ব ও কোণের, দৃশ্য ও শব্দের। এই সংঘাতকেই সের্গেই স্থিতি ও গতির, গতি

ও ছন্দের, ছন্দ ও টোনের, টোন ও ওভারটোনের ধাপে ধাপে মনতাজের চূড়ান্ত সৃজনশীল রূপ দেন। গ্রিফিথ সম্পাদনার শক্তি ও সম্ভাবনার যে অনবদ্য প্রমাণ রেখেছিলেন তাকে 'greatest creative multiple impulse' করে তোলার জন্য দরকার ছিল মনতাজের মতো একটি পদ্ধতির. প্রায় দশ বছর বাদে আইজেনস্টাইনের মাধ্যমে তা সম্ভব হল। মনতাজ কালক্রমে তাঁর হাতে একটি আপেক্ষিক কৌশল বা পদ্ধতি থেকে শিল্প বিষয়ক একটি সার্বিক প্রত্যয় হয়ে ওঠে, বিবর্তনের যা এক সমৃদ্ধ উদাহরণ। সিনেমার আঙ্গিকের অবকাশকে সের্গেই সবচেয়ে বাড়িয়ে তুলতে পেরেছিলেন. তিনিই শ্রেষ্ঠ এক্সপেরিমেণ্টার, চলচ্চিত্রের ক্রমবিকাশে তাঁর অপরিসীম প্রভাব বিশেষত এই পদ্ধতিগতভাবেই।

মনতাজের দৃঢ়-সম্বদ্ধ রূপের জন্যই তাঁর ছবির আঙ্গিক কোন ঢিলে গাত্রাবরণের মতো নয়, যে-কোন বিষয়ের শরীর যার মধ্যে ধরে যায়। ছবি থেকে ছবিতে তাঁর আঙ্গিক মূলগতভাবে বদলায়, পালটে যায়। তাঁর ছবি চরম সাংগঠনিক উৎকর্ষ ও অখণ্ড প্রকৃতির। তাৎক্ষণিক সিচুয়েশন নয়, মোজেইক সিচুয়েশন ; স্বতঃস্ফূর্ত মেজাজ নয়, পরিশীলিত চিন্তা ; গতিজাড্য নয়, গতি স্থিতি-ভারসাম্য। ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র ও একক ডিটেলের চাইতে সামগ্রিক পরিবেশের এসেন্স সৃষ্টিতে তিনি অধিক গুরুত্ব দেন, টুকরো টুকরো ঘটনার চাইতে সার্বিক স্পিরিটের ওপর জোর দেন বেশি। তাঁর অসাধারণ মননধর্মী দৃশ্য শৈলী (অর্থাৎ রূপসৃষ্টিতে শুধুই দৃশ্যরস ও আবেগময়তা নয়) তাঁর ছবিকে একাধিক স্তরে অর্থবহ করে তোলে, যা আপেক্ষিকতার আরো একটি দিক। সৃজনশীলতার সঙ্গে মননের যে কোন বিরোধ নেই, বরং সহযোগিতা আছে আইজেনস্টাইন তার প্রমাণ।

## আইজেনস্টাইনের জীবনে ও অ্যাটিচুডে আপেক্ষিকতার উপাদান :

যে বিষয়কে সের্গেই চলচ্চিত্রায়িত করবেন চিত্রণের আগে তা নিয়ে অগাধ অধ্যয়ন করে নেন তিনি, বিবিধ নোট ও স্কেচে তার তৎকালীন ও আনুপাঙ্খিক বিবরণ রাখেন। তাঁর চিত্রনাট্যও তাই প্রায় প্রতিটি শটের অপূর্ব ও নিখুঁত রেখাচিত্রসহ সম্পূর্ণ। তাঁর ক্যামেরাম্যান এডোয়ার্ড টিশের ক্যামেরা নিতান্ত চিত্রগ্রহণই করে না, এক সুসঙ্গত ক্যামেরাশৈলীর জন্ম দেয়। তাঁর আবহসঙ্গীতও মাত্র এফেক্ট মিউজিক ও বিভিন্ন খণ্ড ও টুকরো নকশা নয়, তা একটা সম্পূর্ণ সত্তা, ছবির সমগ্র গঠন কাঠামোর অন্যতম উপাদান। তাঁর সম্পাদনাও একটি সমগ্র emotional-intellectual-technical প্রক্রিয়া।

ছবির প্রতিটি অঙ্গের একক অবদান ও সমগ্র ছবির পরিপ্রেক্ষিতে তার আপেক্ষিক ভূমিকা—এই দুইয়ের মধ্যবর্তী এক গড় মান নির্ধারণ করে সের্গেই প্রতিটি অঙ্গের কোন ছবিতে কতটুকু করণীয় তা ঠিক করেন। সব মিলিয়ে পরিচালক হিশেবে পুরো ছবির সাফল্য ও ত্রুটির কৃতিত্ব ও দায়িত্ব যে তাঁরই তা তিনি জানতেন ও চলতেন সেই ভাবেই। আইভান দি টেরিব্‌ল্‌-এর আলোচনায় তা স্পষ্টতর হবে।

সের্গেইয়ের শিল্পে আমরা একই উৎস থেকে নির্গত জীবনের দুটি অভিঘাত দেখতে পাই: একটাতে জীবনের বহির্মুখী, ব্যাপ্ত রূপ; অন্যটায় জীবনের অন্তরঙ্গ, অন্তর্মুখী প্রকাশ, এই জীবনের প্রতীক হল মহাসমুদ্র। আইজেন-স্টাইনের ব্যক্তিজীবনের কথা বলতে গিয়েও সমালোচকরা traumatic—সমুদ্র সম্পর্কে বহুল-ব্যবহৃত এই বিশেষণটি ব্যবহার করেছেন। এই প্রসঙ্গে একটা বিষয়ের উল্লেখ করা জরুরি। সমুদ্র একদিকে হল অপার রহস্য ও অপ্রতিরোধ্য মোহর উৎসস্থল, সুবৃহৎ যোনিদেশ, 'the most seductive whore,' অন্যদিকে নির্মম অতিপুরুষ, যিনি প্রগাঢ় বীর্য ও প্রচণ্ড কামনায় সমুদ্রগামী জাহাজগুলিকে (যা সব সময়েই স্ত্রীলিঙ্গ) গ্রহণ করেন। সমুদ্র এইভাবে একই সঙ্গে পুরুষ ও নারী। এই আপেক্ষিকতা আইজেনস্টাইনের ব্যক্তিজীবনে ও তাঁর শিল্পে জীবনের যে রূপ আমরা পাই তাতে যথেষ্ট পরিমাণে উপস্থিত।

এই কারণেই সের্গেই তাঁর ছবির চরিত্রগুলিকে দেন মনস্তাত্ত্বিক গভীরতা, জটিলতা, আপেক্ষিকতা, চরিত্রে আনেন দ্বিধা দ্বন্দ্ব প্রশ্ন। নানান্ ঘাত প্রতিঘাতে সেগুলি বহুমুখী ও বহুমাত্রিক হয়ে ওঠে। তাঁর শিল্পলোক এই ভাবে একই সঙ্গে সমাধুনিক ও চিরকালীন। ওই আপেক্ষিকতা তাঁর ব্যক্তিজীবনকেও প্রভাবিত করে, যাঁর অগাধ জ্ঞান, অসাধারণ মনন ও জগতজোড়া খ্যাতি তাঁর ছাত্র, সহকর্মী ও বন্ধুদেরও সন্ত্রস্ত করে তোলে, তিনি ব্যক্তিগত স্তরে দুরন্ত হাস্যরসিক হয়ে থাকতে চান, অঙ্কিত আত্মপ্রতিকৃতিতে ও আলোকচিত্রের জন্য প্রদত্ত পোজে নিজেকেও ব্যঙ্গ করার সাহস রাখেন। একদিকে তাঁর তাত্ত্বিক, জটিল ভাষারীতি প্রবন্ধের কেন্দ্রীয় বিষয়কে কেন্দ্র থেকে চারপাশে ছড়িয়ে দেয়, অন্যদিকে তাঁর আত্মজীবনী চারপাশ থেকে কেন্দ্র অভিমুখে গুটিয়ে আসে। তিনি বক্তৃতামঞ্চে উঠে দাঁড়াতে আদৌ পছন্দ করেন না, কেমন নাকি অবসন্ন হয়ে পড়েন, আর বৃহত্তর অর্থে, তাঁর মধ্যে খুব মৃদুভাবে কোথাও কোন ধর্ষকামনা বুঝি কাজ করে যায়। তাঁর জীবনের কথা বলতে গিয়ে সমালোচকরা traumatic শব্দটা ব্যবহার করেন, আর তাঁর আত্মজীবনীকে বিশ্বাস করলে

বলতে হয়, তিনি জীবন শেষ করেন ক্ষোভে নয়, সুখে-ই। এই একই সঙ্গে বিশুদ্ধ ও ব্যবহারিক, যাদুকর ও বৈজ্ঞানিক, অভিজাত ও সমাজতান্ত্রিক শিল্পীর আপেক্ষিকতার সুন্দর প্রমাণ মিলবে তাঁর শেষ ছবি আইভান দি টেরিব্‌ল্‌-য়ে।

## আপেক্ষিকতার দৃষ্টিতে আইভান দি টেরিব্‌ল্‌ :

আইজেনস্টাইনের ছবির নামগুলো মূলত স্থান, কাল বা ব্যক্তি-নির্দেশক, বিষয়-নির্দেশক না, আইভান দি টেরিব্‌ল্‌ও এর কোন ব্যতিক্রম নয়। রাজনৈতিক, ধর্মীয় ও মনস্তাত্ত্বিক/নান্দনিক এই তিন বিভিন্ন প্রসঙ্গের ও আঙ্গিকগত বিশ্লেষণের দৃষ্টিকোণ থেকে এই ছবিকে বিচার করতে গেলে আমরা দেখব, প্রথমত ব্যাটলশিপ পটেমকিনের চেয়ে এই ছবি অনেক বেশি জটিল—আদর্শগত ও সাংগঠনিক উভয় দিক থেকেই এবং দ্বিতীয়ত পূর্বোক্ত প্রসঙ্গ তিনটি এই ছবিতে পরস্পরের মধ্যে বিনিময়যোগ্য। ষোড়শ শতকের রাশিয়ার রাজনৈতিক পটভূমি নির্মাণে ও আইভান চরিত্রের ঐতিহাসিকতা রক্ষায় আইজেনস্টাইন কিছু কিছু তথ্য ও ঘটনাকে বস্তুসত্য থেকে শিল্পসত্যের দিকে সরিয়ে নিয়ে যান, ফলে এই ছবি নিছক জীবনীচিত্র না থেকে হয়ে উঠেছে শিল্পসম্মত কাহিনীচিত্র। আইভানের সমস্ত কাজের পেছনেই ছিল একাধিক রাজনৈতিক উদ্দেশ্য, ছবির বিবিধ স্তরে অর্থবহতার এটি একটি বড় কারণ। তাই রাজনৈতিক প্রসঙ্গের আলোচনার জন্য আমাদের অন্য প্রসঙ্গের প্রতিও দৃষ্টিপাত করতে হবে।

এই ছবিতে ধর্মীয় প্রসঙ্গের উপস্থাপনা বৃহত্তর মাত্রা ও বিস্ময়কর গুরুত্ব পেয়েছে। অক্টোবরে বারো জন ধর্মীয় দেবতার মূল্যায়নের দৃশ্যকল্পটি যেমন স্বভাবে দ্বান্দ্বিক, এখানেও তেমনি ধর্মীয় উপাদানের ব্যবহার তাদের ধর্মীয় গুরুত্ব অস্বীকার করে। রাশিয়ার শাসক ভয়ংকর আইভানের কাছে, ঈশ্বর অনাদি অনন্ত নির্বিকার কোন সত্তা নন, তিনি হলেন স্বর্গের শাসক, ভয়ংকর ঈশ্বর। ভীতিপ্রদভাবে নীরব এই ঈশ্বর আইভানের মধ্যে জাগিয়ে তোলেন ভীতি ও সুতীব্র ঘৃণা। আইভানের অসুস্থতা, যুদ্ধে পরাজয়, মহামারীর আবির্ভাব, নগরে অগ্নিকাণ্ড, স্ত্রীর মৃত্যু—আইভানের পাপের দরুণ ঈশ্বরপ্রেরিত এই সমস্ত অশুভ ধর্মীয় প্রয়োজন হয়ে পড়ে। হিংসা প্রতিশোধ ব্যভিচারে অভ্যস্ত ভয়ংকর আইভান থেকে থেকে ধর্মের তাগিদ অনুভব করেন, সে সময়টা কাটে তাঁর কৃতকর্মের, পাপের স্বীকারোক্তিতে। অসংখ্যবার ঈশ্বরের উল্লেখ সত্ত্বেও আইভানের ঈশ্বর-উচ্চারণ আলংকারিক, কৌশলগত। চার্চের বিশপরা যদি রাজনীতির প্রশ্নে মাথা ঘামাতে পারেন তো শাসক আইভান-ই বা ধর্মের

তামাসায় মাতবেন না কেন। ধর্ম তো এক ধরনের রাজনীতি, রাজনীতিও এক প্রকার ধর্ম। ধর্মকে অস্বীকার করে যে সমাজতান্ত্রিক রাজনীতি তাতে বিশ্বাসী আইজেনস্টাইন যখন মধ্যযুগীয় ধর্মের ট্র্যাজেডিকে তুলে ধরেন তখন তা তাঁর সৃষ্টির মার্কসীয় ভিত্তিকে ব্যাহতও করে না, অথবা তাঁর গোপন বা অচেতন কোন ঈশ্বর বিশ্বাসকেও তুলে ধরে না। তা হয় বৈজ্ঞানিকের নৈর্ব্যক্তিক বিশ্লেষণ।

আইভান চরিত্রে সের্গেই মনস্তাত্ত্বিক দ্বিধা দ্বন্দ্ব ও অনিশ্চয়তা এনেছেন। ছবিটির নাট্য বিষয়ে প্রত্যক্ষ যৌন-উপাদানের উপস্থিতিও লক্ষণীয়। প্রথম পত্নীর মৃত্যুর পর আইভান আরও সাতবার বিয়ে করেন। বস্তুত এই ছবিতে কর্ম ও স্বীকারোক্তি, পাপবোধ ও সক্রিয়তা, জীবন ও মৃত্যুর মধ্যে যে বারবার জীবন ও সক্রিয় কর্মের জয় তার জন্য এই যৌনতাই দায়ী। একে কিন্তু মুক্তপ্রাণ যৌনতা বলতে পারি না। আমি জোরের সাথে মনে করি আইভানের কর্মজীবন ছিল ধর্ষকামনা চালিত, তাই এত হিংসা প্রতিশোধ ব্যভিচার, আর তার পাপবোধ ও স্বীকারোক্তি হল মনস্তত্ত্বের মর্ষকামনা। প্রবল ধর্ষকামীও কিছু পরিমাণে মর্ষকামনা পোষণ করেন কিন্তু তাঁর ধর্ষকামনাই প্রবলতর থাকে। তাই পাপবোধ ও স্বীকারোক্তি থেকে আইভান বারবার চলে আসতে পারেন সক্রিয় কর্মজীবনে। এই ছবিতে প্রকৃতির বন্দনা ও প্রকৃতির সাথে অনুভবের একাত্মতা ততটা না থাকলেও মানবিক আবেগকে কখনো কখনো প্রাকৃতিক শক্তির সঙ্গে সংযুক্ত করার লক্ষণ দেখা যায়। ও সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যের সঙ্গে। ছবির প্রথম পর্বের সূচনা হয় 'against a background of black clouds driven before an approaching storm', কোরাস সঙ্গীতে শোনা যায় 'রক্তাক্ত ভোরের' আগমনের কথা। প্রস্তাবিত তৃতীয় পর্বের সমাপ্তি হয় মহাসমুদ্রের সামনে: 'Oceanic Sea,/Blue Sea,/Blue Sea,/Russian Sea'.

ধর্ম মনস্তত্ত্ব রাজনীতি চিত্রপ্রতিমা—ছবির বিভিন্ন দিককে আইজেনস্টাইন আইভান দি টেরিব্‌ল্‌য়ে সুতীক্ষ্ণ আবেগ ও সুগভীর মননের সাহায্যে নিখুঁত সামগ্রিকতায় ও সংশ্লেষণে আনেন। এই ছবি সব অর্থেই বহুর মিলনে এক অখণ্ডের সৃষ্টি, যার গঠন কেলাস দ্রব্যের মতো জটিল ও দৃঢ় সম্বদ্ধ। আইভান দি টেরিব্‌ল্‌য়ে ঘনাঢ্য ও পলকাটা শিল্পের দ্যুতি। এ ছবির সংগঠনে আমরা দুটি প্রধান থিমের উপস্থিতি লক্ষ করি—প্রথমত আইভানের ঐতিহাসিক ভূমিকা, দ্বিতীয়ত সেই ভূমিকা সম্পর্কে আইভানের ব্যক্তিগত ধারণা ও বোধ। এ ছবির অন্তর্লীন প্রবাহকে গাস্ত রোবের্জ বলেছেন 'reversal of emotion'

(প্রেম থেকে ঘৃণায়)—মা বৌ বন্ধু ঈশ্বর যারা তাঁকে প্রেমে ধরে রাখতে পারতেন একে একে তাদের সকলকে হারিয়ে এই অনিবার্য reversal; আবেগগতভাবে প্রেম থেকে ঘৃণায়, কর্মের দিক থেকে কালো মেঘের ভাসমানতা হতে নীল সমুদ্রের উত্তালতায়। ধর্ষকামনা / মর্ষকামনার যে আপেক্ষিকতার কথা বলেছিলাম তা এইভাবে আরো একটি জোরালো প্রমাণ পায়।

ছবির দ্বিতীয় পর্ব নিয়ে স্তালিনের প্ররোচনায় যখন রাজনৈতিক বিতর্ক দেখা গেল, আইজেনস্টাইন এই ছোট্ট ও সরল বিবৃতি দিলেন: ১. সৈনিকের কর্তব্য যেমন যুদ্ধ করা, শিল্পীর কর্তব্য তেমনি সুনির্দিষ্ট আদর্শগত প্রসঙ্গকে তুলে ধরার জন্য রূপ সৃষ্টি করা। ২. আমার ছবি ভুল আদর্শগত প্রসঙ্গকে তুলে ধরেছে। ৩. সুতরাং আমার ছবি আদর্শগত বিচারে মূল্যহীন ও ভ্রমাত্মক। এই বিবৃতি দিলেন কেননা তিনি বিশ্বাস করতেন ছবি শেষ পর্যন্ত পরিচালকের, পরিচালকেরই সৃষ্টি। আর এই বিবৃতিতে শিল্পী আইজেনস্টাইন বিজ্ঞানী গ্যালিলিওর সগোত্র হলেন। ঘোষিত হল তিনি স্তালিনকে নিয়েই ছবি বানাবেন: স্তালিন ট্রিলজি। যা শেষ পর্যন্ত তৈরি হয়ে উঠল না।

এতক্ষণ ধরে যা বলেছি তার ভিত্তিতে আইজেনস্টাইনের আপেক্ষিকতার সূত্রটির প্রাথমিক খসড়া তাহলে এ-রকম হতে পারে যে—

গতি-স্থিতি ভারসাম্যের চলচ্চিত্রে শুধুমাত্র ইমেজের সাথে ইমেজের তুলনা ও পারস্পরিক সম্বন্ধ বর্ণনা করেই গতির তাৎপর্য ও ব্যঞ্জনা অর্জন করা যেতে পারে।

চলচ্চিত্র স্থান ও কালের সংমিশ্রণে উদ্ভূত এক ত্রিমাত্রিক বিস্তৃতি: দ্বিমাত্রিক স্থান ও একমাত্রিক কাল। অন্যভাবে দেখলেও চলচ্চিত্র ত্রিমাত্রিক। তা কাজ করে বিজ্ঞান, শিল্প ও তৃতীয় আর কিছুকে নিয়ে।

এই তৃতীয় আর কিছু বার্গম্যানের ক্ষেত্রে দর্শন, আন্তনিওনির ক্ষেত্রে মনস্তত্ত্ব, গদারের ক্ষেত্রে রাজনীতি। আইজেনস্টাইনের বেলায় তা নান্দনিকতা।

চলচ্চিত্র যে ত্রিমাত্রিক বিস্তৃতির অবিচ্ছেদ্যতা ইমেজের উপস্থিতি সেই অবিচ্ছেদ্যতাকে নির্দিষ্ট তাৎপর্য ও ব্যঞ্জনা এনে দেয়।

চলচ্চিত্রে মনতাজ ইমেজগুলির নিজস্ব পারস্পরিক সম্বন্ধ থেকেই উদ্ভূত এবং তাদের স্থান-কাল-চেতনার নিয়ন্ত্রণযোগ্য গুণের দ্বারা নির্দিষ্ট।

চলচ্চিত্রে গ্রিফিথের অনবদ্য অবদান সম্পাদনা-প্রধান প্রক্রিয়াকে মনতাজের শিল্প বিষয়ক প্রতীতিতে বিকশিত করার জন্য প্রয়োজন ছিল এক অনবদ্য শিল্পী-বিজ্ঞানী, রসিক-দার্শনিকের। এক যুগ পরে আইজেনস্টাইন সেই দাবী মেটালেন।